

ISSN 0208—2551

7'2000

МАСТАЦТВА





Віктар Мікіта. Квітнеючы бацькаў кошык. Камбінаваная тэхніка, 2000.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 7 (211) ліпень 2000

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

На першай старонцы вокладкі: Рыгор Сітніца. Замак 2. Алей, 2000.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу

Уладзімір КОНАН

1. Гістарычны і духоўны партрэт эпохі

Эпоха Рэнесансу ў Беларусі (XVI — першая палова XVII ст.) — гэта часы росквіту Вялікага Княства Літоўскага, самага дасканалага ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе права, самабытнай культуры, старабеларускай мовы, станаўлення свецкіх форм мастацтва. Як зазначыў прарок беларускага нацыянальнага адраджэння паэт Францішак Багушэвіч, межы Княства прасціраліся ад Балтыйскага да Чорнага мораў, "а ў сярэдзіне Літвы, як тое зярно ў гарэху, была наша зямліца — Беларусь"[1]. У гістарыяграфіі і літаратуразнаўстве гэтая эпоха атрымала назву залатога веку Беларусі[2].

Асновы дзяржаўнай магутнасці і культурнага росквіту Вялікага Княства Літоўскага былі закладзены ў папярэдні перыяд, надзвычай багаты на гістарычныя падзеі. Пасля мангольскага заваявання старадаўняй усходняй Украіны са сталіцай у Кіеве і княстваў цяперашняй Цэнтральнай Расіі (Растова-Суздальскае, Разанскае, Уладзімірскае, Маскоўскае і інш.) у сярэдзіне XIII ст., аслаблення былой магутнасці Полацкага княства цэнтрам адраджэння беларускай дзяржаўнасці стала пагранічнае з летапіснай Літвой (тэрыторыя сучаснай Беларусі паабапал верхняга Панямоння, Мінскага княства на ўсходзе, паміж Полацкім, Турава-Мінскім княствамі) Навагрудскае княства. Спачатку навагрудскі князь Міндоўг у 1240—1263 гг., а пасля яго сын Войшалк у 1264—1268 гг. занялі Літву, аб'ядналі беларускія княствы і гарады, заснавалі часткова ваенным, а найбольш дыпламатычным шляхам магутную беларуска-літоўскую дзяржаву са сталіцай у Навагрудку. Пазней (1323 г.) Гедымін (княжыў у 1315—1341) перанёс сталіцу Вялікага Княства Літоўскага ў Вільню, пачатак якой, на думку гісторыкаў, далі выхадцы з беларуска-крывіцкага племені[3].

Беларускае насельніцтва гэтай дзяржавы мела не толькі яўную колькасную перавагу; за два з паловаю стагоддзі пасля хрышчэння Русі беларусы стварылі значную культурную традыцыю, мелі развітыя літаратуру і мову, іхнія княствы — Полацкае, Турава-Пінскае і іншыя — праз царкоўныя і дыпламатычныя кантакты ўваходзілі ў агульную еўра-азіяцкую хрысціянскую цывілізацыю. У гэты ж час большасць этнічных літоўцаў (жамойтаў — паводле тагачаснага этноніма) да канца XIV ст. заставаліся язычнікамі, развівалі самабытную этнічную культуру, але не мелі літаратурнай мовы. Старабеларуская гаворка стала рабочай моваю княжацкай канцылярыі, судоў, летапісаў, міжнародных зносінаў. Пры Альгердзе (княжыў у 1341—1377) афіцыйна зацвярджаецца яе дзяржаўны статус. Гэты статус беларуская мова захавала нават на этнічна літоўскай (жамойцкай) тэрыторыі. Такім чынам, беларуская мова — адна з найдаўнейшых нацыянальных дзяржаўных моваў у Еўропе, бо вядома, што стараіспанская (кастыльская) мова ўжывалася ў афіцыйных урадавых дакументах з XII ст., англійская набыла афіцыйнае прызнанне ў 1362 г., а парыжскі дыялект французскай мовы дамогся такога статуса ў 1400 г.[4].

Насуперак сцверджанням савецкай гістарычнай школы, а таксама некаторых сучасных расійскіх, літоўскіх і польскіх гісторыкаў пра міфічную заваёву "літоўскімі феадаламі" або князямі сярэдневяковай Беларусі і літоўскае панаванне над беларусамі ў XIV—XVII стст., гістарычныя крыніцы не засведчылі вялікіх бітваў паміж жамойтамі і беларускімі княствамі, а тым больш фактаў этнічнага прыгнёту, прававога дамінавання аднаго народа над другім. Пасля пашырэння Княства пры вялікіх князях Альгердзе і Вітаўце (княжыў у 1392—1430) ва ўсходнія крывіцкія землі (Смаленшчына і Вяземшчына), на поўдні — да Чорнага мора беларуская этнічная тэрыторыя сталася ядром гэтай дзяржавы, асновай яе эканамічнай і ваеннай магутнасці, самабытнай славяна-беларускай культуры. Каб забяспечыць сабе рэлігійную незалежнасць ад Масквы (туды каля 1325 г. перабраліся праваслаўныя мітрапаліты Русі са зруйнаванага мангольска-татарскімі набегамі Кіева), Гедымін заснаваў у Княстве праваслаўную мітраполію з кафедрамі ў Навагрудку і Вільні.

Пашырэнне Вялікага Княства Літоўскага на ўсход (да Клязьмы), поўдзень (Кіеў) і захад (этнічная Літва да Балтыйскага мора) насцярожыла Маскоўскае княства, Крымскае ханства і Тэўтонскі ордэн. Масква рыхтавала сябе да ролі "трэцяга Рыма", замахнуўшыся на ўсю спадчыну старадаўняй Русі. Крымскія татары на поўдні і тэўтонскія рыцары на захадзе, выкарыстаўшы былую палітычную раздробленасць Цэнтральна-Усходняй Еўропы, рабілі спусташальныя набегі на Украіну, Літву, Беларусь і Польшчу. Магутная літоўска-беларуская дзяржава аказалася моцнай перашкодай на шляхах іхняй экспансіі. І, каб спыніць гэтую экспансію, у Польшчы і Княстве ўзнікла ідэя дынастычнай уніі паміж дзвюма дзяржавамі. Яна здзейснілася праз дынастычны шлюб сына Альгерда вялікага князя Ягайлы з дванаццацігадовай польскай каралевай Ядвігай у 1385 г. Адбылася так званая Крэўская унія (падпісаная ў замку-крэпасці ў Крэве — цяпер вёска ў Смаргонскім раёне), паводле якой вялікі князь літоўскі Ягайла стаў адначасова каралём польскім. Ягайла, названы ў праваслаўным хрышчэнні Якавам, перайшоў у каталіцтва пад імем Уладзіслава і прэтэндаваў на "агульную дзяржаву" Літвы і Польшчы. Паводле ўмоў уніі, Ягайла-Уладзіслаў садзейнічаў хрышчэнню этнічнай Літвы і абяцаў пашыраць каталіцтва, а з ім і польскі моўна-культурны ўплыў на ўсё Княства. Аднак палітычная інкарпарацыя Вялікага Княства Літоўскага, па тэрыторыі і насельніцтву амаль у два разы большага за Каралеўства Польскае, тады была немагчымая. У выніку ваеннага і дыпламатычнага змагання стрыечнага Ягайлавага брата Вітаўта наша дзяржава захавала свой суверэнітэт, унія была абмежавана ваенна-палітычным саюзам, а пазней — дынастычным адзінствам: пасля Вітаўта вялікія князі Княства, што наследавалі ўладу па спадчыне, як правіла, выбіраліся каралямі Польшчы.

Першым геапалітычным наступствам гэтай уніі была поўная перамога аб'яднанага войска дзвюх дзяржаваў над Тэўтонскім ордэнам пад Грунвальдам (цяпер у Ольштынскім ваяводстве Польшчы) у 1410 г. З гэтага часу Ордэн перастаў існаваць як самастойная ваенна-палітычная сіла і разам са сваімі васальнымі землямі ў цяперашняй Прыбалтыцы перайшоў пад пратэктарат Вялікага Княства Літоўскага. Вынікам гэтай гістарычнай перамогі стала рэлігійнае і культурнае збліжэнне палякаў, беларусаў (тады яны зваліся двума этнонімамі — русіны і літвіны, першым звычайна ва ўсходніх, другім — у заходніх рэгіёнах) і этнічных літоўцаў, хрышчаных пры Ягайлу па каталіцкаму абраду.

Для беларусаў Крэўская унія мела гістарычныя наступствы. Датуль пераважна аднаканфесійная — праваслаўная — Беларусь з-за пераходу ў каталіцтва насельніцтва гістарычнай Літвы (там з даўніх часоў поруч жылі балты-літоўцы і крывіцка-дрыгавіцкія беларусы) і прывілеяў для каталіцкай шляхты паступова станавілася двухканфесійнай, а ў другой палове XVI ст. з разгортваннем пратэстанцка-рэфармацыйнага руху — шматканфесійнай. З гэтага ж часу беларуская культура развівалася пад уплывам заходнееўрапейскіх культурных тыпаў, захоўваючы, аднак, народную і адаптаваную да роднае мовы і культуры славяна-візантыйскую традыцыю. Старабеларуская мова ў эпоху Рэнесансу захавала свае дзяржаўныя і грамадскія функцыі, заставалася моваю хрысціянскага — каталіцкага і праваслаўнага — асветніцтва. З другой паловы XVI ст. яе часткова пацяснілі латынь, польская і стараславянская мовы.

Перш чым перайсці да эскізнай характарыстыкі духоўнага партрэта эпохі беларускага гуманістычнага Рэнесансу, назавём асноўныя гістарычныя падзеі, якія паўплывалі на лёс Беларусі. У XV ст. адбывалася паступовая уніфікацыя прававога становішча польскай і беларуска-літоўскай шляхты. Паводле Гарадзельскай уніі 1413 года (падпісанай у замку Гарадле, Польшча) сорак сем шляхецкіх родаў Княства атрымалі гербы польскай шляхты. Пазней кароль Ягайла-Уладзіслаў выдаў прывілеі 1432 і 1434 гадоў аб ураўнoўванні правоў праваслаўных феадалаў з каталіцкімі, апрача ўдзелу ў выканаўчай княжацкай уладзе — Вялікай Радзе. Поўнае раўнапраўе, у тым ліку права на ўдзел у Вялікай Радзе, праваслаўныя магнаты атрымалі ў 1563 г.

У XV—XVI стст. беларускія гарады атрымалі магдэбургскае права. Яно гарантавала частковае самакіраванне (Вільня, Бярэсце, Горадня, Слуцк, Полацк, Менск, Магілёў, Пінск, Віцебск і інш.). Аднак іншыя гарады і мястэчкі, пабудаваныя на прыватнай зямлі буйных феадалаў, заставаліся пад сеньярыяльным кіраваннем. Нават ў сярэдзіне XVII ст. пятнаццаць з сарака беларускіх гарадоў і больш паловы з чатырохсот мястэчкаў знаходзіліся пад уладай магнатаў. Тады ж з 2,5 мільёна жыхароў Беларусі каля 150 тысяч жыло ў гарадах і 250 тысяч — у мястэчках, складаючы разам каля 12 працэнтаў усяго насельніцтва краіны. Гарады Беларусі ў XV — першай палове XVII ст. блізу 80% былі этнічна беларускія, яўрэі ў гарадах і мястэчках складалі ад 2 да 8% меснічаў. Гарадскія купцы і рамеснікі, аб'яднаныя ў цэхі каля двухсот спецыяльнасцяў, поруч са шляхтай утваралі тое асяроддзе, з якога выйшлі дзеячы культуры, літаратуры, іншых відаў мастацтва эпохі гуманістычнага Адраджэння.

Тым часам у пачатку XVI ст. склалася геапалітычная сітуацыя, што схіляла беларуска-літоўскую дзяржаву да больш шчыльнага збліжэння з Польшчаю. Калісьці вялізная і моцная Залатая Арда распалася: у 1480 г. Масковія канчаткова вызвалілася ад яе залежнасці. Знікла ранейшая перашкода для пашырэння Маскоўскага княства за кошт іншых рускіх земляў. Падпарадкаваўшы ў 1480—1485 гг. Яраслаўскае, Растоўскае, Цвярское княствы і магутны Ноўгарад, вялікі князь маскоўскі Іван III (княжыў у 1462—1505) абвясціў сваю дзяржаву "трэцім Рымам" (пасля "другога Рыма" — заваяванага туркамі ў 1453 г. Канстанцінопаля), а сябе — абаронцам праваслаўя ў Еўропе. Цяпер вектар геапалітычных інтарэсаў Масквы перамясціўся з усходу і поўдня на захад.

У дзвюх войнах з беларуска-літоўскай дзяржавай (1492—1494 і 1500—1503 гг.) Іван III заняў паўднёва-ўсходнюю паласу тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага з гарадамі Бранск, Гомель, Чарнігаў, у 1514 годзе — Смаленск. Былое васальнае Крымскае ханства з колішняга ворага Масквы стала яе нефармальным саюзнікам: за 1500—1569 гг. крымчакі зрабілі 45 лакальных, але спусташальных набегаў на Украіну і Беларусь. Праўда, у чацвёртай па ліку вайне Масковіі з Вялікім Княствам Літоўскім (1512—1522) бліскучая перамога гетмана найвышэйшага Канстанціна Астрожскага пад Оршай (1514 г.) над 80-тысячным полчышчам вялікага князя маскоўскага Васіля III часова прыпыніла націск Масквы на захад. Становішча змянілася, калі ў 1558 г. Іван IV Жахлівы, цяпер ужо цар і з прэтэнзіяй на стварэнне Маскоўскага царства, пачаў так званую Лівонскую вайну (1558—1583 гг.), каб выйсці праз Беларусь да Балтыйскага мора. У 1563 г. яго войска захапіла стратэгічны горад Полацк, вывезла яго багатыя скарбы, у тым ліку славуты крыж Ефрасінні Полацкай работы Лазара Богшы, 50 тысяч палонных, пераважна мірных жыхароў, жорстка расправілася з каталікамі і яўрэямі, што адмовіліся гвалтам перайсці ў праваслаўе. Толькі пад канец гэтай вайны, у 1579 г., аб'яднанае польскае і беларуска-літоўскае войска караля і вялікага князя Стэфана Баторыя адваявала Полаччыну з Полацкам.

Пагрозу з усходу выкарыстала паланізаваная частка шляхты, яна ўтварыла канфедэрацыю (ча-

совае ваенна-палітычнае пагадненне), якая мела-ся змусіць урад пайсці на больш шчыльны саюз з Польшчай. У выніку была заключана Люблінская унія 1569 года, якая аб'яднала Каралеўства Польскае і Вялікае Княства Літоўскае (Карону і Княства) у федэратыўную дзяржаву (паводле структуры бліжэй да канфедэрацыі) Рэч Паспалітую. Княства захавала аўтаномію, але страціла на карысць Кароны свае украінскія ваяводствы — Падляшша, Валынь і Кіеўшчыну. Пазней беларуска-літоўская шляхта і валадарныя магнаты змаглі захаваць суверэнітэт сваёй дзяржавы, упісаўшы ў Статуты Вялікага Княства Літоўскага 1566 і 1588 гадоў артыкулы, якія забаранялі палякам, як і ўсім іншаземцам, набываць зямельную ўласнасць у Княстве і займаць там дзяржаўныя або царкоўныя пасады[5]. Гэтыя ды іншыя юрыдычныя нормы стрымлівалі польскую каланізацыю Беларусі, але аказаліся недастатковымі для яе спынення: агульная федэратыўная дзяржава з багацейшымі і больш пасіянарнымі суседзямі паўплывала на дэнацыяналізацыю феадальнай, гарадской і царкоўнай эліты, засяленне палякамі і іншымі этнасамі гарадоў, мястэчак, фальваркаў Беларусі, разбураных бясконцымі войнамі.

Найважнейшай культурнай падзеяй ранняга гуманістычнага Адраджэння ў Беларусі (першая палова XVI ст.) сталіся заснаванне Францішкам Скарынаю беларускага кнігадрукавання, яго шырокае распаўсюджанне ў другой палове XVI — першай палове XVII ст. Пашырэнне кнігавыдавецкай справы, цесны саюз з Польшчай, урэшце непасрэдныя кантакты з культурнай элітай Заходняй Еўропы праз універсітэты, дзе вучыліся выхадцы з Беларусі, садзейнічалі фарміраванню тут еўрапейскіх мастацкіх стыляў і кірункаў, пранікненню рэлігійна-рэфармацыйнага руху — часткова лютэранства (галоўным чынам сярод купцоў і рамеснікаў нямецкага паходжання), а найбольш — кальвінізму, папулярнага ў другой палове XVI ст. сярод буйных магнатаў, шляхты, купцоў, рамеснікаў, гарадскога люду. Пратэстанцкія асветнікі Сымон Будны (каля 1530—1593), Васіль Цяпінскі (каля 1530—1603) і іншыя дзеля пашырэння сваіх рэлігійных і грамадска-палітычных ідэяў сярод народа карысталіся яго роднай мовай, выдавалі на ёй кніжкі. Аднак пазней пратэстанты засяродзілі сваю місіянерскую дзейнасць пераважна на паланізаванай шляхце і дзелавых людзях горада і перайшлі на польскую мову.

Крайнія плыні пратэстанцкага руху ў форме антытрынітарства (арыянства), якое адмаўляла асноўныя догматы і таінствы хрысціянства (Трохаблічнасць Бога, спрадвечнасць Хрыста, еўхарыстыю і інш.), не атрымалі народнай падтрымкі сярод беларусаў, літоўцаў, палякаў, украінцаў. Яны ўскосна прычыніліся да ўзнікнення моцнай плыні контррэфармацыі — каталіцкага рэлігійнага, асветніцкага і місіянерскага руху, які ўзначалілі езуіты, — Таварыства Ісуса (Societas Jesu), створанага ў 1534 г. іспанскім рыцарам Ігнацыем Лаёлам для абароны і пашырэння каталіцтва. Пры падтрымцы каралёў і вялікіх князёў — Жыгімонта II Аўгуста (1548—1572), Стэфана Баторыя (1576—1586), Жыгімонта (Зыгмунта) III Вазы (1587—1632) — езуіты адкрылі свае місіі і рэзідэнцыі са школамі (калегіумамі) пры іх у Вільні (1569), Полацку (1579), Нясвіжы (1584), Смаленску (1595), Оршы (1610), Бярэсці (1618), Навагрудку (1624), Горадні (1625), Менску (1657), Драгічыне-Надбужскім (1654), Мсціславе (1690), Магілёве (1691), Слуцку (1693), Жодзішках (Ашмянскі павет, 1709), сетку пачатковых школаў у мястэчках і вёсках. Пазней былі заснаваны вышэйшыя езуіцкія школы — Віленская езуіцкая акадэмія (1579—1773, на базе якой пазней узнікла Галоўная школа, а ў 1803—1832 гг. — Віленскі універсітэт) і Полацкая езуіцкая акадэмія (1812—1820).

Ваенная, палітычная і рэлігійная экспансія Маскоўскага царства ў Беларусі і Украіне звычайна чынілася пад сцягам абароны аднаверцаў — праваслаўных вернікаў Рэчы Паспалітай. У 1589 г. была заснавана маскоўская праваслаўная патрыярхія, і ўжо ў тытуле "патрыярха Маскоўскага і ўсёй Русі" яна мела прэтэнзію на кананічную і царкоўную ўладу над праваслаўным насельніцтвам Беларусі і Украіны. Якраз пад канец XVI ст. ранейшая рэлігійная талерантнасць змянялася тут на паступовую дагматычную і моўна-культурную палярызацыю асноўных хрысціянскіх канфесіяў — праваслаўя і каталіцтва. Каб пазбегнуць вонкавых і ўнутраных канфліктаў, што пагражалі адзінству грамадства і дзяржавы, у асяроддзі праваслаўных іерархаў Беларусі зарадзілася ідэя рэгіянальнай беларуска-украінскай царкоўнай уніі — злучэння праваслаўнай царквы з каталіцкім касцёлам пры захаванні праваслаўнага абраду, роднай старабеларускай мовы і, шырэй, культурнай, у тым ліку мастацкай, традыцыі беларусаў і украінцаў. Гэтую ідэю актыўна падтрымала свецкая ўлада ў асобе славутага канцлера Льва Сапегі, караля і вялікага князя Жыгімонта Вазы. Ідэю царкоўнай уніі вітаў Папа Рымскі, а яе тэарэтыкам стаў лідэр мясцовых езуітаў Пётр Скарга (1536—1612).

На Берасцейскім царкоўным саборы (6—10 кастрычніка 1596 г., у цяперашнім Брэсце) прыхільнікі уніі ў яе каталіцкай рэдакцыі абвясцілі далучэнне беларускай і украінскай праваслаўнай царквы да каталіцтва, утварылі новую, грэка-каталіцкую канфесію. Адначасова ў Берасці адбыўся некананічны праваслаўны сабор (на ім прысутнічалі толькі два епіскапы, прадстаўнікі пратэстанцкіх плыняў), які не прызнаў уніяцкую царкву. Ва ўмовах барацьбы за адраджэнне праваслаўя ў Беларусі была адноўлена, без дазволу вышэйшай свецкай улады, праваслаўная іерархія (1620), зацверджаная пасля Соймам і граматай караля і вялікага князя Уладзіслава IV, Самастойная праваслаўная царква з мітраполіяй у Кіеве і праваслаўнымі епіскапамі ў беларускіх епархіях (1633).

З канца XVI да сярэдзіны XVII ст. у Беларусі адбылася унікальная для рэгіянальнай і еўрапейскай культуры падзея: разгарэлася вялікая спрэчка паміж уніяцка-каталіцкімі багасловамі і пісьменнікамі, з аднаго боку, і абаронцамі традыцыйнага праваслаўя ў саюзе з пратэстанцкімі тэолагамі, з другога. Вынікам гэтай духоўнай і сацыяльна-палітычнай драмы стала багатая паводле зместу і разнастайная паводле жанраў палемічная літаратура. Палемісты абодвух бакоў выкарысталі ў спрэчцы ўсе вядомыя тады сродкі: антычныя літаратурную і філасофскую традыцыі, сярэдневяковую схаластыку, паэтыку і рыторыку, дасціпную публіцыстыку, прававыя і сацыяльна-палітычныя дактрыны, урэшце культурна-тэхнічнае адкрыццё Рэнесансу — кнігадрукаванне. Вастрыня спрэчкі крыху зменшылася толькі пасля крывавай драмы — паўстання ў Віцебску крайніх прыхільнікаў праваслаўя і забойства імі полацкага уніяцкага архіепіскапа Ясафата Кунцэвіча (1627 г.), а сама спрэчка пачала заціхаць пасля легалізацыі праваслаўнай царквы як раўнапраўнай поруч з рыма-каталіцкай і грэка-каталіцкай канфесіямі.

Палемічная літаратура, новыя мастацкія плыні ў духу уніяцкага сінтэзу, росквіт кнігавыдавецкай творчасці былі значнымі дасягненнямі позняга гуманістычнага Рэнесансу ў Беларусі. Гэта быў апошні творчы ўзлёт старабеларускай культуры напярэдадні самай жудаснай для нашага краю вайны Княства, а з 1569 г. — Рэчы Паспалітай з расійскай агрэсіяй у Беларусі 1654—1667 гг. Паводле дакладных падлікаў, быў загублены або вывезены ў палон кожны другі жыхар Беларусі, колькасць гарадскога насельніцтва скарацілася на 55%, а ў асобных гарадах — ад 70 да 90% параўнальна з даваенным часам. Страты насельніцтва ў Віцебску склалі 94%, у Полацку — 93, у Ляхавічах — 98%. Менск ляжаў у руінах, Нясвіж і Ворша былі цалкам зруйнаваныя. Амсціслаў (цяпер Мсціслаў), Пінск, Столін, Давыд-Гарадок, Тураў знішчаліся за пятнаццаць гадоў вайны некалькі разоў. Агульная колькасць насельніцтва Беларусі скарацілася з 2 мільёнаў 900 тысяч чалавек да вайны да 1 мільёна 350 тысяч пасля вайны[6].

Дэмаграфічная і сацыяльна-псіхалагічная катастрофы ў выніку гэтай вайны спрычыніліся да пазнейшай трагічнай гісторыі беларусаў, страты этна-нацыянальнага характару гарадоў і мястэчак Беларусі, дзе карэнная нацыянальнасць апынулася ў меншасці — да 10—15 працэнтаў. З пачаткам гэтай вайны скончылася эпоха позняга Рэнесансу, настаў трохвяковы перыяд станаўлення беларускай нацыі і барацьбы за яе выжыванне.

Эпоха гуманістычнага адраджэння і рэнесансавы тып культуры характарызуюцца наборам светапоглядных, творча-мастацкіх і стылявых дамінантаў, якасных прыкметаў, паводле якіх яна адрозніваецца ад Сярэднявечча. З XVI ст. пераадольвалася манаполія царквы і духоўнага саслоўя ў сферы навукі, асветы, мастацтва, нават тэалогіі. Узніклі незалежныя ад царкоўнай і свецкай цэнзуры кнігавыдавецтвы, філасофія аддзялілася ад багаслоўскага ўлоння. Барацьба з антычнай міфалогіяй і мясцовай язычніцкай рэлігіяй згубіла ранейшую актуальнасць, адбываўся працэс дэміфалагізацыі антычнай спадчыны, яна набывае вылучна навуковую і эстэтычную каштоўнасць. Адкрыццё і распаўсюджанне кнігадрукавання садзейнічала дэмакратызацыі культуры і асветы, пашырэнню іх сярод гараджан і нават сялянства. Поруч з элітарнымі сферамі мастацкай культуры яе здабыткі пранікаюць у асяроддзе простага, паспалітага, паводле вызначэння Ф.Скарыны, народа. Важнае значэнне мела развіццё універсітэцкай адукацыі ў Еўропе, у тым ліку ў Польшчы і Чэхіі, дзе беларусы, літоўцы і украінцы набывалі вышэйшую адукацыю. Новыя геаграфічныя адкрыцці (у 1492 г. Хрыстафор Калумб адкрывае амерыканскі мацярык, італьянскія, партугальскія падарожнікі і мараходы дасягаюць далёкай Індыі) пераадольваюць еўрапейскі правінцыялізм, прасторавую абмежаванасць светапогляду, складаюцца ўяўленні пра агульнаеўрапейскую і універсальную культуру.

Даследчыкі даказалі бясспрэчную далучанасць беларускай эстэтыкі, філасофскай думкі, літаратуры, іншых відаў мастацтва XVI — першай паловы XVII ст. да рэнесансавага тыпу культуры[7]. Дыскусійнымі, верагодна, застаюцца пытанні, наколькі глыбока ўкараніліся рэнесансавыя плыні ў беларускую культурную традыцыю і культуры іншых народаў Рэчы Паспалітай, ці стварылі яны эпоху ў гісторыі краіны або засталіся толькі фрагментамі новай культуры ў рамках позняга Сярэднявечча. Сумненні ўзнікалі пры сінхронным параўнанні сацыяльна-эканамічных і культурных партрэтаў розных рэгіёнаў. У беларуска-літоўскай дзяржаве XVI ст. з'явіліся свецкая паэзія і мастацкая проза на роднай мове, а філасофская і грамадска-палітычная думка толькі часткова адзялілася ад свайго сярэдневяковага багаслоўскага ўлоння, арыентавалася на Біблію як абсалютны аўтарытэт. Не было тут класічных твораў у галіне вядучых жанраў выяўленчага мастацтва эпохі Рэнесансу — свецкага жывапісу і скульптуры. Адным словам, мастацкая культура Беларусі, а шырэй — Цэнтральна-Усходняй Еўропы не ўзнялася да так званага высокага Рэнесансу.

Аднак за апошняе паўстагоддзя методыка даследавання эстэтычнай думкі і мастацкай культуры ўдакладнілася. Паступова сфарміравалася ідэя пра варыянтнасць і асінхроннасць рэнесансавай культуры ў розных рэгіёнах, шматграннасць яе выяўлення ў рамках аднатыпнасці і цэласці. Універсальны характар гэтай культуры не выключаў яе спецыфічных рэгіянальных і нацыянальных варыянтаў у тагачаснай Еўропе, толькі часткова з'яднанай гандлёва-эканамічнымі, палітычнымі і культурна-асветнымі сувязямі. Занадта простаялінейная прывязка Рэнесансу да развіцця капіталізму і буржуазнай свядомасці, характэрная для медыявістыкі 1920-ых—1950-ых гадоў, аказалася апрыёрнай і нават тэндэнцыйнай канцэпцыяй. Сацыяльна-эканамічным вызначальнікам гэтай эпохі было хутчэй перадкапіталістычнае развіццё гарадоў, асяродкаў рамяства, прадпрымальніцтва, мануфактураў, навукі і мастацтва, што спрыялі развіццю эксперыменту, наватарства ў мастацтве.

У святле новай метадалогіі сацыяльна-эканамічная структура Вялікага Княства Літоўскага, а з 1569 г. — Рэчы Паспалітай, у складзе якіх Беларусь займала важнае месца, добра "ўпісвалася" ў агульнаеўрапейскую сацыяльна-эканамічную і духоўна-культурную сістэму эпохі Рэнесансу, хоць і належала да яе менш развітога ў індустрыяльна-тэхнічных і навуковых адносінах усходняга макрарэгіёна. Верагодна, гэтай перыферыйнасцю

тлумачыцца запозненасць станаўлення рэнесансавай культуры ў Беларусі: яна пачынаецца тут не ў сярэдзіне XV ст., як у Італіі, а ў пачатку XVI ст. і завяршаецца ў сярэдзіне XVII ст., у перыяд еўрапейскага ранняга Барока. Гістарыяграфія засведчыла эканамічны ўздым беларускіх гарадоў XVI — першай паловы XVII ст.[8]. Апрача таго, ва ўмовах адноснай культурнай інтэграцыі (а тут істотную ролю адыграюць агульнае хрысціянскае "поле цывілізацыі" і агульная мова навукі, міжнароднай дыпламатыі і часткова мастацкай літаратуры — латынь) творчасць рэгіянальных мастакоў, пісьменнікаў, вучоных адлюстравала не толькі вопыт сваёй краіны, але і агульнаеўрапейскія заканамернасці, навуковыя кірункі і мастацкія плыні. Назапашаныя за апошнія 30—40 гадоў навуковыя факты, абагульненыя ў беларускіх энцыклапедычных выданнях[9], паказалі памылковасць архаічных, а то і наскрозь тэндэнцыйных уяўленняў пра невысокі ўзровень беларускай мастацкай культуры XVI ст. і быццам бы яе поўны занепад у XVII ст.

Нягледзячы на ўнутраную цэласць, гарманічную ўраўнаважанасць, адзінства духу і матэрыі, рэнесансавы гуманізм і яго эпоха ў асобных сваіх аспектах супярэчлівыя, маюць прыкметы пераходнага перыяду ад Сярэднявечча да Новага часу, спалучаюць міфалагізм і рацыяналізм, схільнасць да схаластыкі, што выявіліся ў поглядзе на Біблію, іншыя сакральныя і аўтарытэтныя крыніцы як на апошнюю санкцыю ў навуковых спрэчках. Стыхійны матэрыялізм, рэалістычная філасофія "здаровага", або прыроднага, розуму спалучаліся з містыкай, верай у падкопы д'ябла. Барацьба з "ведзьмамі", чарадзеямі ды іншымі міфалагічнымі персанажамі, перанесеная на рэальных людзей, няшчасных ахвяраў гэтай міфалогіі ў дзеянні, узмацнілася ў эпоху заходнееўрапейскага Рэнесансу. Больш таго, яна была пастаўлена на псеўданавуковую аснову: у 1489 г. выйшла і пазней перавыдавалася ганебна "славутая" кніга нямецкіх дамініканскіх манахаў і тэолагаў Я.Шпрэнгера і Г.Інстыторыса "Молат ведзьмаў", дзе прапануюцца "прававыя" і псіхатэхнічныя метады пераследу, допыту і смяротнага пакарання ведзьмаў і ведзьмакоў. Не ўсе, але ўсё ж некаторыя з гуманістаў не былі свабодныя ад гэтага цемрашальства, часам публічна падтрымлівалі яго.

Гуманісты эпохі Рэнесансу моцна пасадзейнічалі станаўленню нацыянальнай самасвядомасці, падвышэнню народнай гутарковай мовы на ўзровень літаратурнай і навуковай, пераадоленню феадальна-саслоўнай ізаляванасці. Якраз тады з'явіўся попыт на інтэлектуальныя і прафесійныя каштоўнасці, што гарантавалі грамадскі статус асобы незалежна ад класавых і саслоўных адрозненняў. Але і тут рэнесансавы гуманізм не пазбавіўся антынамічнасці: высокі духоўны і прафесійны ўзровень эліты на фоне неадукаванай, нярэдка яшчэ "цёмнай" большасці спарадзіў спецыфічны інтэлектуальны эгаізм. На думку даследчыцы заходнееўрапейскай эстэтыкі Аліцыі Кучынскай, абмежаванасць рэнесансавага гуманізму — гэта "няздольнасць перакінуць мост паміж асобаю і грамадствам"[10].

Менавіта ў адоленні гэткага эгаізму, у спробе пабудаваць мост паміж элітай і народам, асобай і грамадствам, законам і свабодай — заслуга беларускай рэнесансавай культуры, яе пачынальніка Францішка Скарыны. Беларускі асветнік і першадрукар следам за сваімі еўрапейскімі калегамі не цураўся прафесійнай і нацыянальнай, нават рэгіянальнай гордасці, акцэнтуючы ва ўсіх прадмовах і пасляслоўях да выдадзеных ім кнігаў сваё доктарскае званне, слаўнае места Полацак, велікаслаўнае места Віленскае, усюды называючы сябе выбраным мужам. Але светапогляд яго быў дэмакратычны, кнігі ён прыносіць у дар "народу простаму паспалітаму". Дэмакратычная, у духоўна-этычным сэнсе хрысціянская арыентацыя на "ўсё паспольства" была блізкая амаль усім дзеячам беларускага гуманістычнага Адраджэння. Дзеяч рэфармацыйнага руху Сымон Будны, насуперак звычаям свайго часу, не захацеў публічна засведчыць сваё саслоўе і месца нараджэння, мабыць, саромеючыся плебейскага паходжання. Якраз ён не пазбегнуў высакамернасці ў ацэнках "паганскага люду", але толькі ў другі, арыянска-антытрынітарны перыяд свайго асветніцтва, калі ўжо адмовіўся пісаць на "простай" славяна-беларускай мове. Большасць асветнікаў, якія шчыравалі ў рэчышчы хрысціянскай культуры і роднай мовы народа, былі і ў палітыцы нашымі першымі дэмакратамі.

Дагэтуль мы апісвалі рэнесансавы тып культуры Беларусі праз агульныя ідэалагічныя прыкметы і творча-мастацкія дамінанты, характэрныя для ўсёй эпохі ў цэлым. Цяпер жа паспрабуем вызначыць істотныя адрозненні паміж двума храналагічнымі этапамі і трыма светапогляднымі тыпамі. У гістарычным працягу вылучаюцца ранні Рэнесанс, які ўмоўна можна аднесці да першай паловы XVI ст., і позні Рэнесанс, які прыпадае на другую палову XVI — першую палову XVII ст. Адрозна ад ранняга гуманістычнага асветніцтва, якое грунтавалася на веры ў разумнасць гармоніі паміж саслоўямі, народамі, хрысціянскімі веравызнаннямі, паміж асобай і грамадствам, позні Рэнесанс зазнаў страту гэтых ідэалаў і, як вынік, — упартую ідэалагічную, рэлігійную і палітычную барацьбу розных сацыяльных і этнічных груповак за сцвярджэнне сваіх спецыфічных каштоўнасцяў. Дзеля гэтага лідэры сацыяльна-палітычных, этнічных і рэлігійных плыняў мабілізавалі дасягненні рэнесансавай культуры — кнігадрукаванне, літаратуру, мастацтва, логіку, дыялектыку (у тагачасным, антычным разуменні гэтага паняцця — як майстэрства спрэчкі, палемікі), рыторыку, паэтыку, лінгвістыку.

Паводле ідэйных дамінантаў і веравызнаўчых крытэрыяў, што моцна паўплывалі на мастацкую культуру, з некаторай доляй прыблізнасці можна вылучыць тры гістарычныя плыні беларускага рэнесансавага гуманізму. Першая, або скарынаўская, плынь характарызуецца спецыфічным для еўрапейскага Рэнесансу ідэалам універсальнага сінтэзу, адзінства веры і ведаў, навукі і мастацтва, народа і дзяржавы, асобы і грамадства. У святле гэтага ідэалу тварылі Ф.Скарына і М.Гусоўскі, рыхтаваўся Статут Вялікага Княства Літоўскага 1529 года, квітнела старабеларуская дзяржаўная мова. На гэтай мове развівалася хрысціянскае асветніцтва праваслаўнай, каталіцкай і часткова пратэстанцкай арыентацыі (ранні, беларускамоўны Сымон Будны, пазней — арыгінальная беларуская рэпрыза Васіля Цяпінскага).

Другая плынь пачалася каля 1560-ых гадоў, у ёй дамінавалі спачатку дзеячы рэфармацыйнага кірунку. Пазней набірала моц каталіцка-езуіцкая культура, якая выкарыстала дасягненні еўрапейскага Рэнесансу. У гэты час знікае ранейшая адносная згода паміж праваслаўна-ўсходнім і рымска-каталіцкім тыпамі гуманістычнай культуры, яна падзяляецца на тры кірункі: праваслаўны, каталіцкі і пратэстанцкі.

Урэшце, пасля Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 года, пачаўся трэці, пераважна палемічны, моцна палярызаваны тып светапогляду і культуры. Латынь, пальшчызна і старaславяншчына цяпер пацяснілі, але да канца XVII ст. не выцеснілі старабеларускую мову. Сімяон Полацкі быў апошнім пісьменнікам Беларусі, які паспрабаваў павярнуць Маскоўскае царства да рэлігійнага, ідэалагічнага і творча-мастацкага сінтэзу ўсходняга і заходняга тыпаў культуры.

Пры ўсёй разнастайнасці і нават палярнасці рэлігійных, сацыяльна-этычных і эстэтычных арыентацыяў для розных этапаў і плыняў рэнесансавага гуманізму заставалася агульнай яго універсальная сінтэтычнасць — адзінства тэалогіі і сацыялогіі, духоўных і сацыяльных праблем, тэарэтычнай эстэтыкі і мастацкай практыкі. Напэўна, ёсць падставы гаварыць аб рэшткавым сінкрэтызме гуманітарнай навукі і тэалогіі, царкоўнай і свецкай мастацкай культуры. На першым, універсітэцка-хрысціянскім этапе Адраджэння ўзорам такога сінтэзу была творчасць Ф.Скарыны. Для нашага асветніка такім сінтэзам боскай і людской мудрасці, маралі і эстэтыкі, усіх вольных навукаў і мастацтваў, крыніцай маралі і права была Біблія ў яе гуманістычнай інтэрпрэтацыі. Ягоныя паслядоўнікі, магчыма, нават маўклівыя працаўнікі XVI—XVII стст. (Ф.Скарыну доўга замоўчвалі, але ніхто з ім не спрачаўся, нават заўзятыя палемісты) у той ці іншай ступені захавалі гэтую арганічную кантамінацыю рэлігійнай і свецкай праблематыкі.

Мастацкім увасабленнем гуманістычнага сінтэзу ў прыгожым пісьменстве былі палемічная літаратура, паэзія і публіцыстыка, цэрквы-крэпасці ў архітэктуры, жывапісная школа іканапісу ў выяўленчым мастацтве, фальклaрызаваныя біблейскія сюжэты, вобразы і матывы ў народнай мастацкай культуры. І не толькі ў эпоху Рэнесансу, але і пазней і ўсюды, дзе адраджалася класічнае мастацтва. Гэты ж сінтэз боскага і людскога аспектаў быцця добра праглядаецца і ў высокім еўрапейскім Рэнесансе, напрыклад, у выяўленчым мастацтве — творчасць Рафаэля, Леанарда да Вінчы, Мікельанджэла, Дзюрэра. Урэшце таксама — у "сярэбраным веку" рускай мастацкай культуры і новым рускім Рэнесансе канца XIX — пачатку XX ст. Філасофска-эстэтычнай высновай з гэтай магутнай духоўнай плыні стала ідэя Зінаіды Гіпіус — Дзмітрыя Мережкоўскага аб трэцім сусветна-гістарычным Царстве Святога Духа (пасля царстваў Бога-Айца і Бога-Сына), прароцтвы аб сустрэчы Неба і Зямлі, ачалавечанні рэлігіі і абагаўленні дасканалай плоці.

З боку царквы гэтую прарочную ідэю адчувалі таленавітыя праваслаўныя багасловы. У дакладзе на першым рэлігійна-філасофскім сходзе 29 лістапада 1901 г. у Пецярбурзе Валянцін Цернаўцаў казаў: "Становішча рускай набожнасці (г. зн. Царквы) сёння надзвычайнае: для ўсяго Хрысціянства наступае час не толькі словам, вучэннем, але і справай паказаць, што ў Царкве заключаецца не адзін толькі замагільны ідэал. Наступае пара адкрываць прыхаваную ў Хрысціянстве ПРАЎДУ АБ ЗЯМЛІ.

Рэлігійнае вучэнне пра дзяржаву, пра свецкую ўладу і грамадскае выратаванне ў Хрысце — вось аб чым настаў час сведчыць Царкве.

Гэта павінна адбыцца "во исполнение времен", каб, па слову Апостала, усё нябеснае і зямное злучыць на чале з Хрыстом"[11].

Тут застаецца толькі дадаць: якраз у гэтым кірунку — боскай і людской мудрасці, нябеснай і зямной праўды — пісалі і вучылі Ф.Скарына і яго паслядоўнікі.

(Працяг будзе.)

---

[1] Buraczok Maciej (Багушэвіч Ф.). Dudka Biełaruskaja. Kraków, 1891. S. V; Багушэвіч Ф. Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты. Мн., 1991. С. 17.

[2] Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. 2 выд. Вільня, 1921. С. 20—24.

[3] Праўдзівую гісторыю Беларусі эпохі Сярэднявечча ўзнавіў Мікола Ермаловіч у манаграфіях: Па слядах аднаго міфа. 2 выд. Мн., 1991; Старажытная Беларусь: Полацкі і Наваградскі перыяды. Мн., 1990.

[4] Запруднік Я. Беларусь на гістарычных скрыжаваннях. Мн., 1996. С. 29.

5 Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588: Тэксты. Даведнік. Каментарыі. Мн., 1989. Атыкул 12. С. 118—119.

[6] Сагановіч Г. Невядомая вайна: 1654—1667. Мн., 1995. С. 130—133.

[7] Дорошевич Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. М., 1972; Идеи гуманизма в общественно-политической и философской мысли Белоруссии (дооктябрьский период). Мн., 1978; Конон В.М. От Ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI—XVIII вв. Мн., 1978. С. 3—87; Падокшын С.А. Філасофская думка эпохі Адраджэння ў Беларусі: Ад Францыска Скарыны да Сімяона Полацкага. Мн., 1990; Саверчанка І. Aurea mediocritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе барока. Мн., 1998.

[8] Копысский З.Ю. Экономическое развитие Белоруссии XVI — первой половины XVII в. Мн., 1996.

[9]. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 1—5. Мн., 1984—1987; Францыск Скарына і яго час: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1988; Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588: Тэксты. Даведнік. Каментарыі. Мн., 1989; Мысліцелі і асветнікі Беларусі: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1995; Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т. 1—5. Мн., 1993—1999.

[10] Кучыньска А. Гуманизм Возрождения — антиномия личности и общества // Studia filozoficzne в переводах. 1971. № 5.

[11] Гиппиус-Мережковская З.И. Дмитрий Мережковский. Часть I // Серебряный век: Мемуары (Сборник). М., 1990. С. 79.

Перамога

Марына БАРТНІЦКАЯ


1

З 14 па 28 красавіка 2000 г. у горадзе Тальяці прайшоў Першы міжнародны тэатральны фестываль "На Волзе", у якім прыняў удзел Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

Горад аўтамабілістаў у гэтыя дні стаў месцам правядзення тэатральнага форуму, які быў арганізаваны хораша, шырока, па-багатаму. Менавіта тут, на Волзе, тэатральныя фестывалі яшчэ ніколі не праводзіліся. А між іншым, ягоныя арганізатары лічаць, што духоўнае жыццё павінна вырастаць і развівацца ў правінцыі. Абраная тэма — адлюстраванне рускай класікі на сучаснай сцэне. Удзел тэатраў з Беларусі і Украіны надаў фестывалю статус міжнароднага.

Як засведчыў на прэс-канферэнцыі прэзідэнт фестывалю народны артыст Расіі Глеб Драздоў (ён жа — і мастацкі кіраўнік Тальяцінскага тэатра "Колесо", на сцэне якога адбываўся прагляд спектакляў), фестываль на Волзе запланавана праводзіць раз у два гады. Наступны адбудзецца ў 2002 годзе пад дэвізам "Наш Шэкспір", а трэці па творах драматургіі "плашча і шпагі".

Сярод удзельнікаў сёлетняга фестывалю — тэатры з Масквы, Санкт-Пецярбурга, Яраслаўля, Омска, Ульянаўска. У межах фестывальнай праграмы адбыўся прагляд вучэбных спектакляў Расійскай акадэміі тэатральнага мастацтва, Волжскага універсітэта, Тэатральнага вучылішча імя Б.Шчукіна і нават — Тэхаскага Хрысціянскага універсітэта і тэатра з ЗША "7 Stages". Такім чынам, руская класіка гучала на рускай, беларускай, украінскай і англійскай мовах. (Амерыканскія групы паказалі свае інтэрпрэтацыі паводле М.Гогаля і А.Чэхава.)

Фестывальная афіша налічвала 17 спектакляў розных тэатральных калектываў, якія прадставілі на суд гледачоў і журы творы вядомых рускіх класікаў — А.Талстога, Ф.Дастаеўскага, М.Горкага, Ф.Салагуба, П.Каратыгіна, А.Астроўскага, Л.Андрэева, А.Чэхава, М.Гогаля.

Беларусь паказала спектакль "Лес" па п'есе А.Астроўскага ў пастаноўцы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. На пытанне журналістаў, чаму беларусы прывезлі менавіта гэтую п'есу, мастацкі кіраўнік тэатра В.Раеўскі адказаў: "Астроўскі — гэта наш традыцыйны аўтар. На маю думку, менавіта па спосабу свайго мыслення і ягонага выяўлення Астроўскі найбольш адпавядае Расіі. У асобе Астроўскага Расія мае славянскага Шэкспіра XIX стагоддзя".

У першы фестывальны дзень купалаўцы бліскуча сыгралі "Лес". Хваляваліся? Безумоўна. Вельмі ўжо строгае журы глядзела — вядомыя тэатральныя крытыкі з Масквы і Санкт-Пецярбурга. "Балтыйскі Дом", Маладзёжны тэатр "На Фантанцы", Маскоўскі тэатр "Майстэрня П.Фаменкі", Тэатр імя Гогаля, Кіеўскі тэатр драмы і камедыі "На левым беразе Дняпра", вядомыя драматычныя тэатры з Омска, Яраслаўля... — "канкурэнцыя", як кажуць, сапраўдная... Абнадзейвала глядзельная зала. Тальяцінцы ўзрушана рэагавалі апладысментамі амаль на кожны выхад купалаўскіх акцёраў... Радавалі і станоўчыя водгукі некаторых членаў журы, якія згадзіліся адразу пасля спектакля падзяліцца сваімі ўражаннямі.

Канстанцін Шчарбакоў, старшыня журы, заслужаны дзеяч мастацтваў Расіі, заслужаны дзеяч культуры Польшчы, намеснік старшыні Саюза кінематаграфістаў (Масква):

— Тэатра імя Янкі Купалы я даўно не бачыў. На жаль, рэдка сустракаемся... З усёй адказнасцю і шчырасцю магу сказаць, што спектакль вашага тэатра сведчыць пра высокую тэатральную культуру, пра тое, што вы маеце бліскучых акцёраў. Ваш "Лес" сагрэў душу і зноў даказаў, што традыцыі рускай і беларускай культур узаемаўзбагачаюцца, што Астроўскі — аўтар такі ж рускі, як і беларускі.

Мікалай Жэгін, член журы, тэатральны крытык (Масква):

— Сёння мы ўбачылі тэатр, у якім разумеем кожную інтанацыю, кожную выказаную напаўголаса рэпліку. Як надзвычайна вас успрымала глядзельная зала! Сцэна Шчасліўцава (Аўгуст Мілаванаў) і Нешчасліўцава (Сяргей Краўчанка) сыграна ў чэхаўскіх тонах. У Астроўскага яна здаецца неверагодна доўгай, і яе надзвычай цяжка ўвасобіць на сцэне. У выкананні вашых акцёраў адчуваецца і гумар, і ўся жыццёвая праўда, і біяграфія гэтых цудоўных персанажаў: адзін ідзе ў Волагду, другі — у Керч. Не разам, як звычайна іграецца ў фінале гэтай п'есы.

Выдатная пара: Гурмыжская (Галіна Талкачова) і Буланаў (Аляксандр Малчанаў). У нас у Расіі звычайна трактуюць вобраз Гурмыжскай як маладосць і характво, ад чаго хочацца ўсклікнуць "Любоў вам ды лад!", а не па Астроўскаму: "Старыя выходзяць замуж за гімназістаў". Буланаў — не клоунскі персанаж, ад якога мы ўжо стаміліся, а жывы чалавек, якому верыш... Але самае, бадай, удалае тое, што вы ігралі на сваёй роднай мове, гэта яшчэ больш засяродзіла ўвагу гледачоў. Дзякуй за спектакль, за дзівоснага, рэдкага, "ціхага" Астроўскага, не "буфоннага", да якога мы прывыклі.

Любоў Лябедзіна, член журы, намеснік галоўнага рэдактара часопіса "Театральная жизнь":

— Прапанаваны ў спектаклі малюнак — даволі складаны для выканання акцёраў неспрактыкаваных... На першы погляд, у ім аб'ядналіся абсалютна розныя жанры: камедыя і трагедыя, трагіфарс, гратэск... карацей кажучы, "эклектыка". Але гэты, сапраўды модны сёння жанр, у вашым спектаклі апраўданы. Як эклектычнае наша жыццё...

Правінцыйны акцёр, заяўлены ў п'есе, як самы ніжэйшы сорт грамадства, у вашым спектаклі аказваецца дзейсным доказам самага галоўнага, што сёння ёсць у людзей, — прысутнасці артыстызму. Высакароднага артыстызму, накіраванага на тое, каб абудзіць у чалавеку найлепшыя і высокія пачуцці.

Акцёр Мілаванаў — найвышэйшы пілатаж. У ягоным выкананні няма ніводнай не запоўненай паўзы. Ён цудоўна адчувае глядзельную залу. Глядач рэагуе літаральна на кожны ягоны рух, бурна падхоплівае кожны, здавалася б, нядбайны штрых. Вось такі кантакт з глядзельнай залай і ёсць найвялікшае відавочнае майстэрства, у самым добрым разуменні гэтага слова.

Хачу прызнацца, што такога "Лесу" я яшчэ не бачыла, такое "прачытанне" Астроўскага для мяне ўпершыню. Я зразумела, што ў беларусах унутры закладзена "гульнёвая" прырода. Вы ні да кога не падобныя і ні да кога не прыстасоўваецеся. Вы — такія, і таму — цудоўныя.

Неўзабаве цягнік вяртаў нас у Мінск. За вокнамі праплывала Жыгулёўскае мора з ільдзінамі, туман стаяў над Жыгулёўскімі горамі. У памяці ўзнікалі высачэзныя карабельныя сосны на беразе Волгі. Фестываль доўжыўся яшчэ 15 дзён. Мы чакалі вестак з Тальяці і, вядома ж, спадзяваліся на прыз. Але ў поўную перамогу, у Гран-пры, неяк не верылася...

1 - 3 Сцэны са спектакля "Лес" у Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы.


2


3

Аднак менавіта Гран-пры фестывалю, выраблены тальяцінскімі майстрамі з каштоўнага металу і каменю-змеевіка, сёння — у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы. Дыпломамі фестывалю адзначаны таксама народны артыст Беларусі Аўгуст Мілаванаў за выкананне ролі Шчасліўцава, маладыя купалаўскія акцёры Святлана Анікей — за ролю Аксюшы, Аляксандр Малчанаў — за ролю Буланава, Аляксандр Аўчыннікаў — за ролю Пятра Васьмібратава.

Віктар Манаеў: "Бяда таленту — стварацъ пустое"

Пра акцёра Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы, заслужанага артыста Беларусі, лаўрэата дзяржаўных прэмій Віктара Манаева пісалі шмат. У інтэрв'ю ён выказваўся па розных пытаннях культуры, мастацтва, грамадскіх адносін. Але, як вядома, галоўнае, што можа сказаць мастак, — у яго творах. Вось іх мы і паспрабуем патлумачыць. Пытанні акцёру задае наш карэспандэнт Андрэй Ахметшын.

А.Ахметшын. *Нядаўна на Малой сцэне Купалаўскага тэатра адбылася прэм'ера відэафільма "Несыграная роля" (рэжысёр Надзея Гаркунова) паводле гогалеўскага "Шыняля". У фільме вы іграеце Акакія Акакіевіча. Ці лёгка вам далася гэтая роля?*



1

В.Манаеў. Нам уяўлялася, што шынель — гэта не столькі рэч, колькі нейкі стан. Холадна, няўтульна на гэтым свеце. Кожны шукае тут свой "шынель": хто ў працы, хто ў сям'і, хто ў сваіх захапленнях... Трагедыя ў тым, што "шынель" саграває толькі знешне. Усё зямное, матэрыяльнае не можа даць ратавання. Гогаль разумеў гэта. Акакій Акакіевіч палка жадаў уратавацца сваім шынялём. Але не здолеў. Гэтая тэма перапляталася і з акцёрскай творчасцю. Часта акцёры гэтак палка жадаюць стварыць, што апранаюць першую ж трапіўшую да іх рэч, без усялякай унутранай цэнзуры. Прымаюць "шынель" як сваё ўратаванне і нават бачаць толькі ў ім сэнс жыцця. Яны ставяць сваю творчасць у поўную залежнасць ад іншых людзей, у прыватнасці ад рэжысёра. Жыццё зводзіцца да адзінага жадання: каб толькі цябе заўважылі!... Але кожная роля — роспавед акцёра пра асабістае разуменне свету, размова з гледачом пра сваё, перажытае.

2

А.А. *У школе нас вучылі смяяцца з гогалеўскіх персанажаў. Якое ваша меркаванне?*

В.М. Нам казалі, што Гогаль высмейвае свае персанажы. Памойму, гэта не зусім дакладна. Высмейваць не можа быць задачай мастака. Смех з'яўляецца адным са сродкаў перадачы зместу твора. Праз бачнае смешнае Гогаль спрабаваў перадаць нябачнае трагічнае. Калі глядзець больш глыбока, духоўна, ён смуткуе па сваіх персанажах, вельмі глыбока спачувае ім, паказвае трагізм іх памылак. Прыклад — таленавіты, але легкадумны Хлестакоў з "Рэвізора". Гэта ж бяда — стварацъ пустое, хай сабе і таленавіта.

А.А. *Якую ролю адыграў Мікалай Гогаль у вашым жыцці? Наколькі мне вядома, з яго ўсё пачыналася?*

В.М. У інстытуце я іграў у інсцэніроўках паводле Чэхава: "Унтэр Прышыбееў", "Прапанова". Педагогам у нас быў Андрэй Фёдаравіч Андросік. Ужо ў Купалаўскім тэатры ён запрасіў мяне на ролю Славіка ў "Апошнім спатканні" Аляксандра Галіна. А Валерый Мікалаевіч Раеўскі — на ролю Хлестакова ў "Рэвізоры", у пары з Юрыгенам Крыжаноўскім. Так, гэта была адна з першых галоўных роляў.

А.А. *Няўдача з "Рэвізорам" не ахалодзіла вашу зацікаўленасць працай? Потым жа таксама былі значныя ролі?*

В.М. Так, Хлестакова я сыграў толькі два разы. Ці лічу я гэта няўдачай? Хутчэй — выпрабаваннем характару. Гогаль — вельмі шчыры ў сваёй творчасці, і яго персанажы — цэльныя, жывыя. З імі нельга маніпуляваць, падцягваючы іх пад іншую, не гогалеўскую ідэю. У нас Хлестакова хацелі зрабіць змагаром супраць няпраўды, пакутнікам за народ. Рэжысёр хацеў, каб менавіта ён выкрываў заганы грамадства. Але ў "Рэвізоры" заганы выкрывае Гогаль, прычым ніколькі не ідэалізуючы Хлестакова... Пасля гэтага былі "Валенсіянскія вар'яты" Лопэ дэ Вэга (рэжысёр Б. Утораў) і "Даходнае месца" А.Астроўскага (рэжысёр А.Андросік).

А.А. *Рэжысёрская манера мастацкага кіраўніка тэатра Валерыя Раеўскага добра прыжылася ў Купалаўскім тэатры і пусціла глыбокія карані. Яркія эпічныя палотны, насычаныя грамадзянскім пафасам, надалі тэатру вобраз магутнага калектыву. Аднак стылявая аднастайнасць яму не надта пасавала. З'явіўся Пінігін з яго "мадэрнам", музыкальнасцю і душэўнай цеплынёй. Чаму ў эпічных спектаклях вы рэдка ігралі галоўныя ролі, а ў Пінігіна — часцей?*

В.М. Яшчэ ў сярэдзіне 70-ых гадоў Купалаўскі тэатр нагадваў шырокі, паўнаводны паток з цёплай плынню рэалістычных традыцый, псіхалагічнай дасканаласцю акцёрскай ігры. Аднойчы ў яго ўліўся чысты халодны струмень — нешта новае, больш сучаснае. Гэты струменьчык пачаў мацнець і ўрэшце ўзмацнеў настолькі, што астудзіў плынь. Карані Купалаўскага тэатра значна старэйшыя. Ім ужо восемдзесят гадоў. Разумееце, эпічнасць і пафас прыгнятаюць сутнасць тэатра, яго жывую трапяткую душу. Усё добра ў меру. Але дзе ўладарыць пафас, немагчыма "дакапацца" да душы, да яе сапраўднага эмацыянальнага стану, да яе болю. Пафас супярэчыць шчырасці. Вось вы сказалі, што Мікалай Пінігін — мадэрніст. Але я не зусім з вамі згодны. Ён не наватар. Ён проста мастак з асабістым творчым мысленнем. Дарэчы, яго "карціны", "лубачнасць" блізкія мастацкаму стылю Раеўскага. Яго персанажы таксама іншым разам маюць зносіны не столькі паміж сабой, колькі "праз залу", узмоцнены ролі пластыкі і харэаграфіі. Пінігін прапанаваў не новы стыль, а толькі новы прынцып зносін з гледачамі — праз шчырасць, добрую іронію, музыкальнасць. У Раеўскага я сыграў адну з самых сваіх любімых роляў — Адуванчыка з "Радавых" Аляксея Дударава. Але акцёр для рэжысёра — як фарба для мастака. У Валерыя Мікалаевіча ёсць багатая палітра сваіх фарбаў. А мастацкі светапогляд Пінігіна аказаўся сугучным майму. У нас падобныя звышзадачы ў творчасці, спосабы іх выяўлення. Ёсць шмат агульнага, пра што хацелася б са светам пагаварыць.

А.А. *"Тутэйшыя" — бадай, кан'юнктурная пастаноўка, бо гэта быў сацыяльны заказ. Пінігін, мабыць, выяўляў свае эстэтычныя і палітычныя погляды, а якую задачу ставілі перад сабой вы?*

В.М. Янка Купала напісаў "Тутэйшых" у 1926 годзе. Тэатр скончыў рэпеціраваць спектакль — і яго забаранілі. З 1928 года п'еса не друкавалася. Калі я прачытаў яе, мне яна нагадала "Рэвізора" Гогаля. Захацелася сыграць Мікіту. Пінігіну належна ад мяне таксама прыйшла ідэя паставіць "Тутэйшых". Мастацкі савет тэатра ўхваліў прапанову — бо час дазваляў (1989 год, перабудова) і набліжалася 70-годдзе тэатра. На першай рэпетыцыі рэжысёр адразу акрэсліў: ніякай эпічнасці, ніякай палітычнай злабадзённасці. Задачы — самыя простыя, зразумелыя, канкрэтныя. Я не мог ставіць перад сабой задачы асобна ад рэжысёра. Але ў мяне былі свае любімыя месцы ў ролі, якія хацелася падкрэсліць. Паглядзіце, як кранальна ставіцца Мікіта да сваёй маці! А як непасрэдна, чыста ён кахае Насту Пабягунскую! У яго шчырая, амаль дзіцячая душа. У 1988 годзе п'есу надрукавалі ў часопісе "Полымя", дзе ў прадмове назвалі Мікіту прыстасаванцам. Маўляў, Купала яго высмейвае. Як жа высмейвае, калі фінал такі балюча трагічны?

3



1 Віктар Манаеў і Стэфанія Станюта ў спектаклі "Гаральд і Мод".
2 У ролі Адуванчыка ў спектаклі "Радавыя".
3 Віктар Манаеў у спектаклі "Нежанаты мнагажэнец".

А.А. *У іншай пастаноўцы Мікалая Пінігіна — "Гаральд і Мод" — вы працавалі з народнай артысткай СССР Стэфаніяй Станютай. Што вам дала сумесная работа з ёй?*

В.М. Са Стэфаніяй Міхайлаўнай мы спачатку працавалі ў "Снежнай каралеве" Яўгена Шварца, у спектаклі "Тры Іваны, тры браты" паводле п'есы Артура Вольскага. Сучасныя акцёры, на жаль, губляюць тое, чым і сёння валодае яна: заўсёды быць "у форме", у добрым настроі, свяціцца дабром і спакоем, быць прафесіяналам, дасканала ведаць тэкст, якасна выконваць рэжысёрскія задачы — мастацкія і тэхнічныя. Захапляе яе здольнасць радавацца самой плыні жыцця. Велізарны прафесійны вопыт не зжыў трапяткое стаўленне да свайё справы, да самога жыцця як бясцэннага Боскага дару. Станюта і ў 95 гадоў душой застаецца дзіцем.

А.А. *Вы ўжо згадвалі імя Андрэя Андросіка, які быў вашым рэжысёрам і педагогам. Спектакль "Нежанаты мнагажэнец, або Залёты пана дэ Пурсаньяка" Ж.Б.Мальера — гэта апошняя сумесная работа?*

В.М. У Купалаўскім тэатры мы з Андрэем Фёдаравічам працавалі 15 гадоў. Сумесныя спектаклі — "Апошняе спатканне", "Наш Купала", "Даходнае месца" і іншыя. Было шмат "уводаў" у ролі. Спадзяюся, "Нежанаты мнагажэнец" — не апошняя наша работа. Памятаю, у інстытуце ён усяго сябе студэнтам аддаваў. Мы нават не разумелі: калі ён есць і спіць? Часам замест заняткаў чытаў нам "Яўгена Анегіна" на памяць. Ад яго пачалася любоў да класікі. Цяпер, калі думаеш пра педагагічную дзейнасць, успамінаеш Андрэя Фёдаравіча і разумееш, якой меры адказнасці, самааддачы патрабуе гэтая праца. Бо адказваеш за лёс людзей, якіх далучаеш да прафесіі. Ён быў не толькі маім педагогам, але і стаў блізкім чалавекам.

А.А. *Здаецца, паміж "Ідыліяй" і "Дон-Жуан вяртаецца з вайны" няма нічога агульнага. Але ж у "Ідыліі" ваш персанаж Ян, амаль француз, які пэўны час жыў за мяжой, марыць пра Францыю. А са спектаклем "Дон-Жуан" вы потым туды сапраўды паехалі. Якое значэнне мела для купалаўцаў гэта першая вандроўка за "жалезную заслону"?*

В.М. На Захад мы сапраўды выязджалі ўпершыню. Тыпова "заходні" тэатр Стэфані Лаік — жорсткі, агрэсіўны. Беларусы ж напоўнілі яго новым, нечаканым для французаў зместам: шчырасцю, адкрытасцю, любоўю. У свеце пра Беларусь нічога не ведаюць. І мовай тэатра можна расказаць пра сваю краіну больш і лепш, чым гэта зробяць іншыя дзяржаўныя ўстановы.

А.А. *Сучаснае еўрапейскае мастацтва магутна ўздзейнічае на нашы традыцыі. Многія гледачы чакаюць ад тэатра "заходняга стылю", у прыватнасці патрабуюць яскравых забаўляльных відовішчаў, якімі славіцца Захад, — шоу. Новае кіраўніцтва тэатра ў гэтым сэнсе ідзе насустрач патрабаванням публікі. Купалаўскі тэатр усё часцей нагадвае тэатр эстрады. Так. Шоу-бізнес паспяхова набывае грандыёзную магутнасць, збірае неверагодную колькасць гледачоў, прыносіць які-ніякі прыбытак. Але ці бяспечна драматычнаму тэатру заляцацца да "шоу"?*

В.М. Кожны павінен займацца сваёй справай. Эстрада — эстрадай. Цырк — цыркам. Шоу — сваім бізнесам. Калі драматычны тэатр у наш час хоча выжыць, ён павінен заставацца самім сабой, рабіць тое, да чаго заклікан: выяўляць жыццё чалавечага духу, дарыць надзею, падымаць нас хоць на адну маленькую прыступку бліжэй да Бога. Калісьці тэатр быў толькі сродкам забавы, прытулкам распусты, вакханаліяў. Таму хрысціянства было супраць яго. Але няма ў свеце такіх прылад, якія б не маглі служыць Богу. І я ўпэўнены, што тэатр можа і павінен ісці да гэтай мэты, як бы ні было яму цяжка. Асабліва ў наш час, калі мастацтва ўсё часцей схіляецца ў бок забаўляльнасці, задавальнення нізкіх інстынктаў, ганебнага густу... Балет дагэтуль застаецца балетам, бо танцоўшчыцы са сцэны не дэкламуюць Шэкспіра. Бяда, калі боты пачне рабіць цукернік, а цукеркі — шавец. Драматычны тэатр робіць бачным тое, чаго мы ў жыцці не заўважаем з прычыны духоўнай невідушчасці, мітусні, паглыблення ў пустыя турботы, зацыкленасці на саміх сабе. Прызначэнне мастацтва — вяртаць чалавеку ягоныя чалавечыя якасці: уменне спачуваць, верыць, любіць.

А.А. *Пінігін развітаўся з Купалаўскім тэатрам "Касцюмерам" Р.Харвуда і паставіў спачатку "Арт" Рэзы, потым "Бедную Лізу" М.Карамзіна ў антрэпрызах. Азначае гэта, што будучыня — за камерцыйным тэатрам?*

В.М. Тэатр — гэта перш за ўсё людзі, якія яго складаюць. Калі таленавіты рэжысёр з дапамогай таленавітага прадзюсера створыць прадпрыемства, якое назавуць антрэпрызай, дык у іх будзе перспектыва. А калі шмат разоў ардэнаносны дзяржаўны тэатр згубіць кіраванне, арыентацыю ў часе і прасторы — у яго перспектывы няма. Дарэчы, Мікалай Пінігін — штатны рэжысёр дзяржаўнага тэатра, ВДТ у Санкт-Пецярбурзе. А ў антрэпрызы няма свайго памяшкання, складана будаваць планы: прыедзе ці не рэжысёр, ці знойдуцца грошы? Другі "мінус" — вялікі клопат дагадзіць густам гледачоў. Але гледачы, як мы ведаем, не заўсёды патрабуюць высокае мастацтва. Аднак акцёр усё адно тут можа ўзбагаціць сваю творчую палітру.

А.А. *Бадай, самае складанае ў акцёрскай прафесіі, як і ў жыцці наогул, — гэта быць неабыякавым. Да сваіх персанажаў ці да людзей навокал. Як зруйнаваць унутры сябе ідала самазадаволення?*

В.М. Акцёрская прафесія, як ніякая іншая, правакуе на самыя згубныя заганы: фанабэрыю і славалюбства. Апладысменты, кветкі, кампліменты, словы захаплення... — трэба ўсяму гэтаму ставіць у душы надзейную заслону. Калі ж так не рабіць, дык пахвальба чалавечая, слава гэтага свету ўвальюцца ў душу і пачнуць яе руйнаваць. Гіне акцёр — не фізічна, але гіне ягоны талент, які заклікан прыносіць добры здабытак. Для таго, каб ствараць, неабходна быць неабыякавым. Толькі жывая, трапяткая душа можа адгукацца на падзеі навокал. Адзіная ўмова, якая дапаможа захаваць душу жывой, — вера ў Бога і малітва. Гэты шчыт засцеражэ ад наступу на душу смертаносных сіл, стрэл славалюбства і пыхлівасці, памылковага ўяўлення, што ты выключны ў параўнанні з іншымі, варты большага поспеху. Толькі вера ў Бога можа даць чалавеку той "шынель", якога ніхто і ніколі не здолее ў яго адабраць.



4 Віктар Манаеў і Марыя Захарэвіч у спектаклі "Тутэйшыя".



5 Віктар Манаеў і Мікалай Яроменка ў спектаклі "Касцюмер".

Вось бы тэатр з тварам Джульеты Мазіны...

Таццяна АРЛОВА

Праблема змены пакаленняў у тэатры для дзяцей — працэс хваравіты, а часам трагічны. Колішнія бліскучыя акцёры на ролі хлопчыкаў і дзяўчынак мусяць ісці на пенсію ў росквіце творчых магчымасцей. Перайсці ў дарослы тэатр практычна немагчыма. Скажуць: спецыфічная знешнасць, спецыфічны, "тюгаўскі" голас. Гуманнае стаўленне да гэтай сітуацыі дазваляе трымаць у трупе немаладых акцёраў практычна да старасці.

Аднак гэта надта ўскладняе нармальнае функцыянаванне тэатра для дзяцей. Ён не паспявае за сваім гледачом. Змяняюцца густы, мода, прыхільнасці, чаканні, аўтарытэты. Калі трупа тэатра старая, дык у яе і адпаведнае мысленне. Яна любіць адно, гледачы чакаюць іншага.





Раўнамерна загрузіць такую трупу работай фактычна немагчыма. Заўсёды знойдуцца незадаволеныя, пакрыўджаныя. А значыць, і бунт на караблі. Але як жа па-чалавечы вырашыць такую праблему, калі сілы ёсць, майстэрства назапашана, а роляў няма? Толькі пастаноўка беларускай, рускай і замежнай класікі як жывой ілюстрацыі школьнай праграмы магла б хоць нейкім чынам вырашыць пытанне. Але тады гэта будзе не тэатр для дзяцей, а зусім іншы тэатр.

У такой сітуацыі апынуўся сёння Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача. Ягоная трупа істотна састарэла. Маладыя артысты працуюць са спектакля ў спектакль, а некаторыя спрактыкаваныя і заслужаныя вымушаны гадамі чакаць ролю. Дзіцячы тэатр мусіць быць спартыўны, рухомы, пластычны. Што і казаць, не ўсе здатныя з годнасцю гэтаму адпавядаць. Маленькага гледача не падманеш грымам і фізічнай формай.

Як успрымае юны глядач пакаленне сваіх бацькоў і бабулек у тэатры? Як настаўнікаў і "продкаў", якія крыху надакучылі. Як сумных і састарэлых маралістаў. Яму больш цікавыя свае аднагодкі. Або проста прыгожыя маладыя акцёры, у якіх можна закахацца. Зноў жа з чалавечага пункту гледжання гэта — сумная праўда. Але ад рэальнасці не схавацца. Вось і адбываецца натуральны працэс жорсткага адбору выканаўцаў для спектакля. Кожны рэжысёр аддае перавагу таму, хто малады і моцны, хоць і не абцяжараны майстэрствам і ўменнем.

Рухомыя, агрэсіўныя, музычныя спектаклі апошніх гадоў пра гэта і сведчаць. Дзіця — у палоне тэатра. Яно ўсё прымае на веру. І любое непрадуманае захапленне дарослых для яго, па сутнасці, шкоднае. Тут набірае моцы педагогіка. Напэўна, тым, хто працуе ў дзіцячым тэатры, не дазволена сталець. Тэатральная ігра бярэ свой пачатак у працэсе сталення дзяцей. Таму, мабыць, тэатр для дзяцей заўсёды павінен нанава мадэляваць свой асаблівы стыль. Які ён сёння ў ТЮГу?

Наталля Сац неяк заўважыла, што спектакль для дзяцей павінен быць не маннай кашкай, а арэхам па зубах. Кашка — неабходная, але ж надакучвае. Як спалучыць карысць і новыя смакавыя адчуванні? У тэатры для дзяцей здаўна выпрабаваны варыянт "мяккай цацкі". Што разумею я пад гэтым паняццем? Немудрагелістыя, часцей казачныя гісторыі з персанажамі, якіх лёгка асядлаць, кінуць, пакамячыць. На жаль, часам гэта тэатр, што сюсюкае з дзецьмі. Ён не хоча, каб яны засмучаліся і напружваліся. Ёлачныя і традыцыйныя ранішнікі не патрабуюць ад акцёраў сур'ёзнага выдаткоўвання. Дзяцей прынята крыху падманваць, разлічваючы на праверыныя стэрэатыпы. "А што, дзеткі, я вам прынёс?" — "Правільна, падарункі".

Нашмат цяжэй будаваць сваю работу так, каб яна абуджала ў гледача думкі, патрэбныя сучаснасці. Гэта, калі гарэза супакоіцца. Разумненькі хлопчык у акулярах рассмяецца. Неўтаймоўны падлетак захоча заняцца тэатральным мастацтвам.

"Мяккія" казачкі ідуць у тэатры шмат гадоў. Яны добра прадаюцца і, лічыцца, кормяць тэатр. Неблагой гісторыі "Шукай ветру ў полі" час ужо спраўляць сярэбраны юбілей. Даўно састарэла і вытхнулася "Анчутка". Патрабуюць карэкціроўкі "Кот Леапольд", "Чыпаліна", "Кот у ботах". Між іншым, у гэтых спектаклях шмат добрых акцёрскіх работ, за што іх і любяць у калектыве. Думаю, што без бою гэтыя спектаклі трупа не здасць. Тэатральная звычка іграць у падобных спектаклях дазваляе акцёру, нават прачнуўшыся пасярод ночы, без цяжкасці вымавіць тэкст, узнавіць патрэбную інтанацыю і нават прыняць адпаведны выраз твару.



Калі яшчэ параўнальна нядаўна лічылася, што галоўныя канкурэнты ў любога тэатра — кіно і тэлебачанне, дык сёння сцэнічнае мастацтва вымушана ўступаць у спрэчку з кампʼютэрам і інтэрнетам. Паўнапраўна заявіў пра сябе такі тэрмін, як "кліпавае мысленне". У аснове гэтай з'явы фрагментарнае эклектычнае ўспрыманне свету. Нашы дзеці няўважлівыя, ім цяжка даюцца логіка, сувязь з'яў. Яны мысляць ад карцінкі да карцінкі. Але і ў гэтай блытаніне часу, прасторы, далёкага і блізкага ўсё ж ухопліваюць для сябе штосьці значнае.

Маладая рэжысура лепш за іншых арыентуецца ў агрэсіўным асяродку "кліпавага мыслення". Яна актыўна выкарыстоўвае тэлевізійныя і музычныя напрацоўкі. Можна ў сувязі з гэтым казаць не пра вобразную, а пра знакавую рэжысуру. Звыклы музычны рытм — гэта знак, на які і глядач адгукаецца пэўным чынам. З'яўленне добра запакаванага робата — таксама знак. І гэтак ва ўсім. Спектаклі "2222", "Ніхто не паверыць", "Сястра мая Русалачка" менавіта так і зроблены. Пластычная распрацоўка драматычнага сюжэта, агульны аднастайны тэмпарытм ва ўсіх выканаўцаў, як у салдат у страі, выдаюць механічную завучанасць.

Акцёры іграюць на мове фізічных дзеянняў. Валявую прыроду дзеяння добра ўспрымаюць гледачы. Яны пачынаюць у тон рэагаваць, тупатаць, апладзіраваць. Эфект дыскатэкі. Рухаецца і гучыць цела. Яно напаўняецца пэўным рытмам і нібы адрываецца ад грэшнай зямлі.

Калі дзве першыя пастаноўкі — рэжысёрскія дэбюты Юрыя Вуты — дастаткова простыя па архітэктоніцы, то спектакль Наталлі Башавай патрабуе больш пільнай увагі. Паводле вядомай казкі Ханса Крыстыяна Андэрсена вопытным вядомым драматургам Людмілай Разумоўскай напісана п'еса пра каханне. Яна адрасавана "разумным і дарослым дзецям". Хоць асабіста мне здаецца, што можна было і не сачыняць п'есу, удасканальваючы выдатнага казачніка, а проста зрабіць інсцэніроўку. У творы ўсё сказана. Ад арыгінальнай п'есы матэрыял лепшым не стаў.

Юная Русалачка закахалася ў зямнога чалавека, пайшла на ахвяру непаслухмянасці, каб змяніць хвост на ножкі і трапіць у палац прынца. Стала сведкай ягонай здрады і загінула. Такая першакрыніца. Што атрымалася на сцэне?

1 "Сястра мая Русалачка" Л.Разумоўскай паводле Х.К.Андэрсена. Сцэна са спектакля.
2 "Сястра мая Русалачка" Л.Разумоўскай паводле Х.К.Андэрсена. Сцэна са спектакля.
3 "Маленькі лорд Фаўнтлерой" Ф.Бернет. Сцэна са спектакля.

Маленькі гала-канцэрт з кепскім вакалам, шумам, ад якога закладае вушы, з дарагімі, але безгустоўнымі касцюмамі, тюгаўскім акцёрскім лепетам, неперабoрлівым дзіцячым выццём ад захаплення і з сэнсам, які згінуў ва ўсім гэтым "харастве". Успыхнуць праверaныя на дзесятках іншых спектакляў зоркі ў начным небе, трасянуць парыкамі русалачкі... Такая звыклая маленькая "папса"!

Ёсць яшчэ нейкія дзіўныя намёкі на тое, што ў каралеўстве не ўсё добра. Няўцямныя размовы пра грамадзянскую несправядлівасць. Бегаюць расфуфыраныя міністры. Кібаргі б'юць з гранатамётаў. Штосьці няўпэўнена выгуквае "народ". На сцэне пануе гульнёвая стыхія, прынцып свабоды дзеянняў і абавязковага эпатажу. У тэатры для дзяцей гульнёвая стыхія заўсёды натуральная і пажаданая. Але ў даным выпадку яна насычаная энергіяй падлеткавай дыскатэкі. А што там, на дыскатэцы, мы ведаем: шалёны рытм, нервовыя сполахі святла, скокі, пераўзбуджэнне, агрэсія. Ці не зашмат гэтага навокал? А тут яшчэ і ў тэатры.

Ёсць і іншыя гульні, якія распрацаваны псіхолагамі, ухваляюцца, настойліва рэкамендуюцца. Тыя гульні, пры якіх развіваецца ўяўленне, інтэлект і добрае ўспрыманне жыцця. Вось і эпіграф да спектакля цудоўны: "Больш усяго неакупнае сэрца сваё барані". Аднак сярод наяд, дрыяд, марскіх вядзьмарак, асьміногаў згубілася ціхая Русалачка з яе шчодрым маленькім сардэчкам. Тюгаўцы затанчылі, заскакалі ідэю казкі.

Трэба аддаць належнае: пакаленне маладых рэжысёраў добра валодае пастановачнай тэхнікай. Ведае, дзе слова перавесці ў дзеянне, дзе паспяваць і падпусціць дыму як на рок-канцэртах, дзе пагуляць святлом або светлавой заслонай. Без гэтых эфектаў сёння што за спектакль, мы ж на парозе новага стагоддзя!

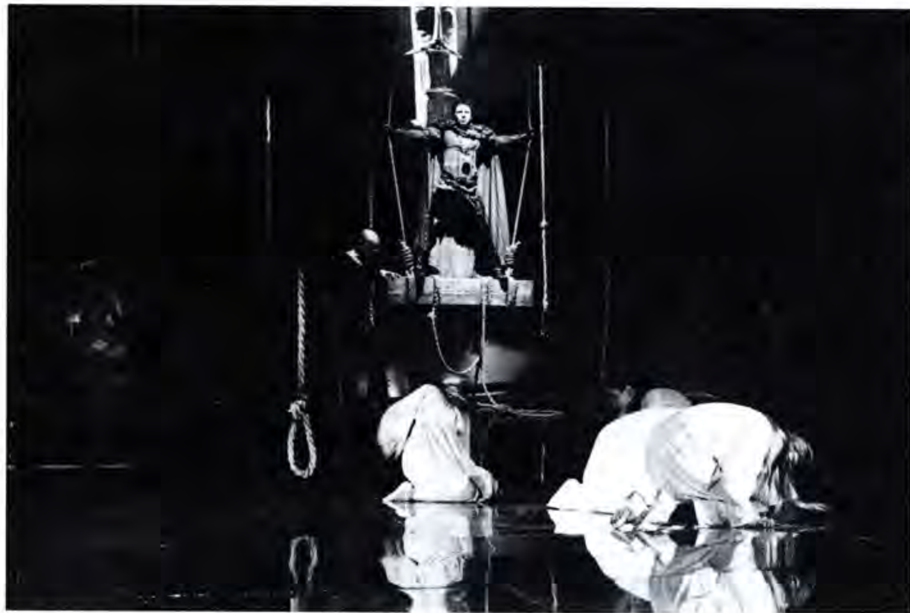
Які-небудзь разумненькі хлопчык у зале, адхінуўшыся ад хатняга камп'ютэра, так і не здагадаецца, што Русалачка заплаціла нечалавечымі пакутамі за зграбныя ножкі, што ў Прынца па-сапраўднаму добрае сэрца, але бязглуздая галава. Гэтаму гледачу застануцца невядомымі спружыны цудоўных безразважных учынкаў і шчырая радасць ад перамогі справядлівасці.

Гераіня папулярных народных казак Васіліса Прамудрая таленавіта ўмела трываць, чакаць і дапамагаць. І заслужыла шчасце. Якая ўсё ж такі магутная і добрая моц закладзена ў гэтых міфах, у гэтым фальклоры! Якімі чалавечнымі раслі пакаленні грамадзян, выхаваныя на іх! У сённяшнія часы з'яўляюцца прынцэсы, падобныя да лялькі Барбі. У яе аб'ём таліі і даўжыня ног як у фотамадэлі, пры сабе наборчык неабходных для лэдзі прадметаў побыту, чароўная ўсмешка літаральна для ўсіх адпаведна парадам Дэйла Карнегі. Усё ў яе о'кэй. Менавіта такая Прынцэса ў спектаклі. Яна не любіць цяжкасцей, ёй трэба змагацца і трываць. Прынц пакорлівы. Лёгкую мараль укладае тэатр у дзіцячую свядомасць.

Казаць пра гэта не надта прыемна, бо ведаю цяжкі лёс рэжысёра-жанчыны. Дзякаваць Богу, у Наталлі Башавай усё пачыналася добра, і ўсе адзначаныя мною недахопы тюгаўскага спектакля іншымі не заўважаны. Неўзабаве яна будзе, нарэшце, ставіць п'есу маладога беларускага літаратара Пётры Васючэнкі "Маленькі збраяносец". Гэта добрая п'еса і занадта доўга чакае сустрэчы з шырокім гледачом.

Думаю таксама, што разумненькая Башава, якая дагэтуль працавала ў Маладзёжным тэатры і на купалаўскай сцэне, захопленая карнавальнай стыхіяй казак, зможа адрозніць моду і лёгкі поспех ад прафесійна прадуманага, душэўнага і інтэлектуальнага відовішча.

Для цяперашняй тюгаўскай рэжысуры гэта не толькі прафесія, але і спосаб існавання. З таго моманту, калі Андрэй Андросік узначаліў ТЮГ, ён у ім прапісаўся і пачаў рабіць тэатр для дзяцей так, як гэта разумеў і хацеў. Напачатку гэта быў "Кошчын дом", іранічны і непазнавальны. Спектакль-опера, прызначаны для сумеснага прагляду дзяцей і дарослых.



4

Памятаю тюгаўскія "Дні сям'і ў тэатры" — своеасаблівае шоу не для акцёраў, а для гледачоў. Андросік справядліва лічыць, што любы выхад у свет бацькоў разам з дзецьмі вельмі карысны. На гэтыя сямейныя святы шчодра выдаткоўваліся дабытыя ў спонсараў грошы. Фае было закідана паветранымі шарыкамі. Дзеці іх атрымлівалі з рук артыстаў. Для гэтага трэба было зрабіць што-небудзь карыснае. Асабліва актыўныя маглі атрымаць клоунскі чырвоны носік і пасмяшыць аднагодкаў. Дзіцячы цырульнік рабіў жадаючым прычоскі, мадэльеры паказвалі навінкі дзіцячай моды, міліцыянер распавядаў аб правілах дарожнага руху. Жадаючыя памаляваць маглі браць удзел у конкурсе малюнкаў, а тыя, каму звычайна не сядзіцца на месцы, маглі ўявіць сябе вагонамі і разам з артыстамі-цягнічкамі праехаць па краіне Тэатраліі.

Дзе цяпер гэтыя цудоўныя святы? Ім на змену прыйшлі платныя выставы кошак і грукат дыскатэкі з неграм-дыскжакеем. Кажуць, няма грошай на дабрачыннасць. Трэба зарабляць. І вось зарабляюць.

З тых добрых сямейных святаў натуральна вырас тюгаўскі "Маленькі лорд Фаўнтлерой", які прынёс Андросіку поспех, прэміі і прызнанне. І вось наступная праца рэжысёра — "Палачанка", дзе зноў даследуецца прырода духоўнага, ускладняецца псіхалагічны аналіз, але спектакль, як і раней, для дзяцей і дарослых. Ён наследуе добры дух "Стваральніцы цудаў". Пераважае выяўленчая рэжысура, прыхоўваючы банальнасць гістарычнага матэрыялу. Можна нават яе назваць гімнастыкай прасторавага ўяўлення. Зрэшты, і для сур'ёзных чыста фізічных задач аказалася нямала прасторы.

Стыльнае адзенне прыдумана мастаком Б.Герлаванам. Тут і любыя яму вяроўкі. Вяровачны лес прыгожа асветлены. То людзі, то зданi, то язычніцкія сімвалы прамільгваюць паміж дрэў. Пакуль развіваецца экспазіцыя, фон як глухая сцяна. Але вось захапіла Рагнеду і Уладзіміра каханне, і нібыта рассунулася прастора, пазначылася далячынь, тысячы палаючых свечак і ілюзія цуду каля блакітнага возера. Сцэнаграфія незвычайна прыгожая. Гэта нават своеасаблівы эстэтычны вышук, якога даўно не бачыў дзіцячы тэатр.



5



6

Драматург Аляксей Дудараў вельмі своеасабліва прачытаў летапісныя досведы, патлумачыўшы трагедыю дзвюх вядомых гістарычных асоб не змовай, а немагчымасцю кахання. Многія даследчыкі лічаць, што нешчаслівы шлюб Рагнеды і Уладзіміра быў палітычным актам. Моцныя самі па сабе асобы аказаліся пешкамі і заложнікамі чужых інтрыг. Драматургічная версія паэтычная. Вялікае значэнне маюць у ёй сацыяльная няроўнасць, так бы мовіць, адсутнасць чысціні крыві.

Ніхто ўжо не ведае, як было на самай справе, але тэатр і прапанаваў свой варыянт, шмат у чым міфалагічны. Знішчанае каханне — павучальны і трагічны ўрок для маладога пакалення. Не ўсё можна ўзяць сілай. Прывабная гульня мускулаў можа знайсці нечаканы і моцны адпор.

Юнацтва наўгародскага князя Уладзіміра праходзіць у суровых мужчынскіх забавах. Сям'ю, бацьку, настаўніка яму замяніў дзядзька Дабрыня. Спасціжэнне воінскай навукі. Трэніроўкі да сёмага поту. Бязлітасная муштра, каб вырасціць моцнага і бязлітаснага воіна. Акцёр Алег Сідорчык у ролі Уладзіміра дэманструе цудоўную фізічную падрыхтоўку.

Полацкая княгіня Рагнеда

4 "Палачанка" А.Дударава. Сцэна са спектакля.
5 "Палачанка" А.Дударава. А.Жук (Дабрыня), А.Сідорчык (Уладзімір).
6 "Палачанка" А.Дударава. Сцэна са спектакля.



7



8

7 "Шчаслівыя жабракі" К.Гоцці. Сцэна са спектакля.
8 "Палачанка" А.Дударава. Сцэна са спектакля.

жыве ў атмасферы кахання, мараў і язычніцкіх гульняў. Свабоднае і добразычлівае выхаванне ператварае яе ў свабодалюбную і непакорлівую натуру. Вельмі прывабная і мяккая актрыса Ала Паплаўская перакаканальна падрыхтоўвае гледача да таго, што адбудзецца з яе гераіняй далей.

Яшчэ дзве яркія фігуры спектакля — Дабрыня (А.Жук) і Матуля (Т.Жданава). Самі па сабе моцныя асобы, яны рэалізуюцца праз сваіх выхаванцаў Уладзіміра і Рагнеду. Гэта рэжысёрскае вырашэнне важнае для дзіцячага тэатра: вельмі шмат (калі не ўсё) залежыць ад настаўніка, ягонага аўтарытэту, асабістага прыкладу, здольнасцей.

У спектаклі занята яшчэ нямала акцёраў, але іх можна назваць фонам для згаданых дзейных асоб. Яны служкі, дружыннікі, сяброўкі, проста хлопцы і дзяўчаты. Агрэсіўна-небяспечны асяродак існавання герояў ствараецца з дапамогай школы баявых мастацтваў. Іх практыкаванні выклікаюць захапленне ў зале. Тэатр дакладна намацаў куміраў падлеткаў і з дапамогай мастацтва адкрыў усю магчымую небяспеку такіх захапленняў. Рэжысёр уводзіць у спектакль катэгорыю справядлівасці. Ён будуе дзеянне па зразумеламу закону: гэта маральна, а гэта амаральна. Сіла не павінна уладарыць там, дзе пануе каханне.

Уладзімір і Рагнеда пакахалі адзін аднога так знянацку і моцна, як Рамэо і Джульета ў вядомай трагедыі Шэкспіра. Асляпленне каханнем сыграна тэатрам паэтычна, прыгожа, эфектна. Прасвятленне павінна прыйсці, калі адкрыецца варожасць кланаў. У Шэкспіра героі заплацілі за каханне жыццём. У Дударава аказаліся асуджанымі на доўгае і жудаснае існаванне.

У спектаклі праўда гістарычная і праўда мастацкая падужаліся. Маленькі, бездапаможны, пасаромлены Уладзімір забіўся ў кут. Вось яно, пакаянне. Вось расплата за саманадзейнасць. Але дзяўчына з сённяшняга дня працягне яму руку. Маленькі чалавечак XXI стагоддзя ўсё разумее і не прымае жорсткасці і дзікунства тых далёкіх часоў.

Можна казаць пра тое, што рэжысура Андросіка — гэта споведзь, пакаянне, вобразнае ўвасабленне бяссонных начэй і душэўнай болі. Нездарма ў ягоных спектаклях пастаянна з'яўляюцца буйныя добрыя і моцныя чалавекі. Эфекты толькі ў галіне чалавечых адносін, але ніяк не ў вонкавай мітуслівасці і надакучлівасці.

Хочацца спадзявацца, што рэжысёр, нарэшце, знайшоў свой тэатр, а тэатр знайшоў свайго рэжысёра.

Пераклад з рускай мовы.
Фота А.Спрынчана, Г.Жынкова.

Алена Шведава: "Атрымліваць асалоду ад сваёй прафесіі..."

Як ні парадаксальна, але сёння, у цяжкі, нервовы і мітуслівы час, оперны тэатр па-ранейшаму прыцягвае да сябе тысячы зачараваных слухачоў, якія прыходзяць атрымаць асалоду ад вялікага мастацтва.

Так было і тады, калі поўная зала з захапленнем сачыла за развіццём інтрыгі і падзей у оперы Д.Расіні "Севільскі цырульнік", галоўныя партыі ў якой выконвалі выдатныя спевакі: лаўрэат міжнароднага конкурсу Рыгор Палішчук (граф Альмавіва), народны артыст Рэспублікі Беларусь Віктар Чарнабаеў (Бартала), заслужаны артыст Беларусі, лаўрэат усесаюзнага і міжнароднага конкурсаў Міхаіл Жылюк (Фігара) і лаўрэат нацыянальнага і міжнароднага конкурсаў Алена Шведава (Разіна).

У гэтым спектаклі я ўпершыню пачула лёгкае, бліскучае і ў той жа час мяккае каларатурнае сапрана маладой салісткі Тэатра оперы Алены Шведавай. Вельмі прывабіла і яе выразная, натуральная ігра, у якой не адчувалася ніякай напружанасці. Здавалася, што артыстка пражывае на сцэне іншае жыццё, не менш, а можа, нават і больш эмацыянальнае, чым жыццё рэальнае. За ўсім стаяў вобраз...

Пасля спектакля мне захацелася пазнаёміцца з выканаўцай. Якая яна, чараўніца Разіна, па-за тэатральнымі падмосткамі? Як складваўся і складваецца яе творчы лёс, што цікавага і надзвычайнага адбылося ў яе жыцці і з якімі людзьмі перакрыжоўваўся яе творчы шлях?

Вольга Янкоўская. *Алена Уладзіміраўна, раскажыце, калі ласка, якімі былі вашы першыя крокі ў музыцы. Чым быў абумоўлены выбар прафесіі? Магчыма, вы паходзіце з сям'і музыкантаў?*

Алена Шведава. Нарадзілася я ў Мінску ў сям'і ваеннаслужачых. І бацька, і маці служылі ў арміі. А мой лёс, верагодна, быў прадвызначаны адразу, з дня нараджэння. Я пачала спяваць яшчэ раней, чым размаўляць, і потым спявала ўсюды: на вуліцы, у аўтобусах, электрычках — без усялякай сарамлівасці, без дадатковых просьб. У дзяцінстве мне вельмі падабалася наладжваць такія вось імправізацыйныя канцэрты.

В.Я. *Ведаю, што пазней, у кансерваторыі, вы ўдасканальвалі сваё майстэрства ў класе Тамары Мікалаеўны Ніжнікавай. А хто быў вашым першым настаўнікам у галіне вакальнага выканальніцтва, хто дапамог зазірнуць у таямніцы музычнага мастацтва?*

А.Ш. Падчас навучання ў школе я стала лаўрэатам дзіцячага гарадскога конкурсу вакалістаў. Пасля конкурсу мне параілі звярнуцца ў Палац прафсаюзаў да Доры Захараўны Кроз. Гэта надзвычайная, цудоўная артыстка, спявачка, адна з родапачынальніц беларускай оперы вяла там гурток сольных спеваў. У яе я вучылася да заканчэння школы. І калі для большасці маіх аднагодкаў паўстала праблема выбару прафесіі, дык для мяне ўсё даўно было вырашана: я марыла толькі спяваць. У музычнае вучылішча не пайшла, адразу паступіла на падрыхтоўчае аддзяленне кансерваторыі.

Вельмі ўдзячна Доры Захараўне і Тамары Мікалаеўне за тую пуцёўку ў жыццё, якую яны мне далі. Патрабавальнасць, строгасць Тамары Мікалаеўны былі вельмі патрэбныя. Часам я крыўдзілася, нават плакала, калі яна абыходзілася з намі, сваімі студэнтамі, вельмі сурова. Але цяпер разумею неабходнасць і каштоўнасць гэткіх якасцей. Жыццё ў тэатры даволі складанае, тут выжываюць і робяцца першымі толькі найбольш моцныя і дасведчаныя ў сваёй справе.

В.Я. *Раскажыце, калі ласка, як вы трапілі на сцэну Нацыянальнага тэатра оперы?*

А.Ш. Пасля заканчэння кансерваторыі паехала ў Нальчык, дзе прыблізна год працавала ў музычным тэатры, на сцэне якога адначасова ставіліся і оперы, і аперэты; прымала ўдзел у пастаноўках "Лятучай мышы" І.Штрауса, "Рыгалета" Д.Вердзі, пачала вучыць адну з галоўных партый у "Фіялцы Манмартра" І.Кальмана. Але яшчэ не паспела давесці да належнага бляску апошнюю партыю, калі мяне запрасілі спяваць у Мінскі тэатр музычнай камедыі.

Аднак па волі лёсу ў Мінску, замест Тэатра музычнай камедыі, дзе змянілася ўсё кіраўніцтва, я апынулася ў філармоніі ў канцэртна-лекцыйнай брыгадзе. Наша брыгада выступала на прадпрыемствах, заводах, арганізоўвала вялікую колькасць самых разнастайных канцэртаў. Выпрацаваўся нават такі "суровы" графік: два тыдні дома, два — у паездках. Але я і да гэтага часу вельмі люблю гастролі, яны зрабіліся неад'емнай і неабходнай часткай майго жыцця.

У філармоніі давялося папрацаваць чатыры гады, пакуль у 1991 годзе мне не пазванілі з Опернага тэатра і не запыталі: "Ці зможаце вы сёння выканаць партыю Царыцы ночы ў "Чарадзейнай флейце" В.Моцарта? Прычым без рэпетыцыі..." І я адказала: "Змагу", хоць да гэтага часу ніколі не спявала ў нашым Оперным тэатры. Прыйшла, спела. Пасля гэтага мне далі спачатку маленькую партыю Фраскіты ў оперы "Кармэн" Ж.Бізэ, потым — больш буйную і значную ролю Алімпіі ў "Казках Гофмана" Ж.Афенбаха. Так пачаўся мой шлях у тэатры.

В.Я. *Як вы лічыце, ці супалі вашыя дзіцячыя мары з рэчаіснасцю?*

А.Ш. Так, я лічу, што жыццё падаравала мне цудоўную магчымасць атрымліваць асалоду ад сваёй прафесіі. Часам запытаюся ў сябе: кім бы я стала, калі б у свой час не выбрала складаны і цярністы шлях опернай спявачкі? Нават не ведаю. Адчуваю сябе толькі артысткай, толькі спявачкай. Гэта, верагодна, у мяне ў крыві.

В.Я. *А якімі, на ваш погляд, якасцямі павінен валодаць оперны спявак?*

А.Ш. Перш за ўсё — прафесіяналізмам. Вядома, талент, добрыя вакальныя здольнасці, выканальніцкая школа неабходныя, але трэба быць яшчэ і вельмі ўпартым чалавекам. Нават калі ў цябе нешта не атрымліваецца, трэба знайсці ў сабе сілы пераадолець цяжкасці, дасягнуць якаснага выніку, поспеху — нягледзячы ні на што. Вера ў сябе не павінна згасаць ніколі, яна дапамагае дасягаць пастаўленай мэты.

В.Я. *Вы ўжо ўвасобілі на тэатральнай сцэне мноства разнастайных вобразаў: Фраскіты ў "Кармэн" Ж.Бізэ, Джыльды ў "Рыгалета" Д.Вердзі, Алімпіі ў "Казках Гофмана" Ж.Афенбаха, Разіны ў "Севільскім цырульніку" і Фані ў "Шлюбным вэксалі" Д.Расіні, Царыцы ночы ў "Чарадзейнай флейце" В.Моцарта. Як вы лічыце, якія з іх найбольш адпавядаюць сутнасці вашай асобы і таму зрабіліся асабліва яскравымі?*

А.Ш. Больш за ўсё мне падабаецца роля Разіны. Яе лёгкасць, жаноцкасць, жыццялюбства з'яўляюцца, на маю думку, неад'емнымі рысамі і майго характару. Кожны раз я спрабую адшукаць у гэтым вобразе нешта новае.

З операй "Севільскі цырульнік" у мяне звязаны і вельмі смешныя ўспаміны. Гэта здарылася гадоў пяць таму, калі ў адным са спектакляў не адчыніліся "дзверы" ў дэкарацыях — перад пачаткам кавацiны Разіны. Дзверы былі зачынены на зашчапку, размешчаную вельмі высока. Я паспрабавала падскочыць, каб адкрыць яе, але так і не здолела. У выніку распачала кавацiну за дзвярыма. Віктар Скарабагатаў, які выконваў партыю Фігара, здагадаўся пра ўсё і разам з рабочымі сілай адчыніў, літаральна выбіў злашчасныя дзверы. Калі я нарэшце трапіла на сцэну, дэкарацыі дрыжэлі так моцна, што ледзь не падалі; публіка ўсё зразумела — і адарыла нас такімі бурнымі апладысментамі, што дырыжор Андрэй Галанаў і па сёння ўспамінае гэтае здарэнне. Цяпер перад спектаклем "Севільскі цырульнік" я заўсёды правяраю тыя дзверы.



1 А.Шведава і С.Драбышэўскі ў спектаклі "Севільскі цырульнік".

В.Я. *Вы згадалі імя Віктара Скарабагатава, а з кім яшчэ вам даваўся разам працаваць?*

А.Ш. Звычайна каларатурнае сапрана выступае ў дуэце з тэнарам. Але, на жаль, у Беларусі не хапае добрых спевакоў з такім тэмбрам.

Шмат працавала з Рыгорам Палішчуком. Разам з ім мы стварылі вялікую канцэртную праграму "Арыі і дуэты з опер французскіх кампазітараў" (канцэртмайстар Ларыса Талкачова). Вельмі шкада, што такі Артыст (з вялікай літары) пайшоў з тэатра. Віктар Скарабагатаў — мой любімы партнёр па "Севільскаму цырульніку". Не магу не ўспомніць і выдатнага спевака, народнага артыста Віктара Максімавіча Чарнабаева. Калі яго няма — чагосьці не хапае ў спектаклі, без яго "Севільскі цырульнік" — ужо не той.

Пашчасціла сустрэцца на адной сцэне і з заслужаным артыстам Беларусі Аляксандрам Руткоўскім, лаўрэатам конкурсу імя Чайкоўскага, а таксама міжнароднага конкурсу вакалістаў у Барселоне. Прыгожае і выразнае гучанне яго голасу зачароўвала. (На жаль, спявак пайшоў з жыцця ў снежні мінулага года.)

В.Я. *А з якімі опернымі дырыжорамі і рэжысёрамі вы супрацоўнічалі?*

А.Ш. Першы ў маім жыцці дырыжор — Леў Палікарпавіч Лях. Падчас майго навучання ў кансерваторыі ён сіламі опернай студыі ставіў "Шлюбны вэксаль" Д.Расіні. Акрамя таго, у тэатры працуюць такія розныя і яркія тэатральныя дырыжоры, як Галанаў, Сінкевіч, Чарнуха. На пачатку 1999 года я працавала над партыяй Джыльды ў оперы "Рыгалета" са Шнайдэрам, дырыжорам з Аўстрыі. У працэсе рэпетыцый узнікалі некаторыя складанасці, бо ў яго свая канцэпцыя спектакля, якая адрозніваецца ад трактоўкі нашых дырыжораў.

Старэйшага пакалення беларускіх дырыжораў амаль не ведаю. У тэатры заўсёды можна пачуць шмат добрых слоў пра дзівоснага педагога і дырыжора Яраслава Вашчака. Але, на жаль, яго я не заспела.

Вялікай стратай для тэатра стаў адыход з жыцця Тацццяны Міхайлаўны Каламійцавай, разам з якой я працавала над сваёй першай значнай партыяй — у оперы "Казкі Гофмана" Афенбаха. Гэта быў чалавек, які шмат у чым мне дапамагаў, чалавек, дзякуючы якому я трапіла ў тэатр. Аднак, калі я спела ўсяго толькі два спектаклі, яе не стала. Вялікая страта, бо такія дырыжоры — сапраўды, гіганты. Нягледзячы на тое, што арыя лялькі Алімпіі — адна з самых складаных у рэпертуары каларатурнага сапрана, Тацццяна Міхайлаўна ўклала ў мяне столькі эмоцый, так адрэпеціравала, што цяпер у любым стане здолею праспяваць гэтую партыю. І ўсё гэта — дзякуючы Каламійцавай.

У засваенні многіх оперных партый велізарную дапамогу мне аказвае канцэртмайстар Ларыса Сямёнаўна Талкачова. Калі мы разам зрабілі партыю, дык гэта ўжо надзейна, трывала. Яна не прапусціць ніводнай фальшывай ці недакладнай ноты, у гэтым можна быць упэўненым.

Над камернымі праграмамі звычайна працую з Ганнай Барысаўнай Каржанеўскай. Я лічу, што яна, напэўна, — лепшы канцэртмайстар Беларусі.

В.Я. *Ці часта вы ўдзельнічаеце ў канцэртах камернай музыкі?*

А.Ш. Так. У мяне даволі вялікі камерны рэпертуар. Акрамя таго, спявала амаль з усімі беларускімі сімфанічнымі і камернымі аркестрамі. Апошнім часам цесна супрацоўнічаю з духавымі аркестрамі: з кансерваторскімі "Фанфарамі Беларусі" пад кіраўніцтвам Аркадзя Берына, з Цэнтральным ваенным аркестрам Рэспублікі Беларусь. Менавіта з апошнім калектывам у красавіку 1999 года я была на гастролях у Англіі. Выступалі ў Брыстолі, Плімуце, Манчэстэры... Адбыліся 23 канцэрты, у якіх я выконвала вальсы І.Штрауса, арыю Царыцы ночы з "Чарадзейнай флейты" Моцарта, "Ave Maria" Качыні.

В.Я. *Акрамя Англіі, у якіх краінах вам яшчэ давялося гастраляваць?*

А.Ш. У Германіі, Галандыі, Люксембурзе, Францыі. У 1997 годзе разам з аркестрам тэатра пабывала ў Іспаніі (Мадрыд, Барселона, Гранада). На канцэрце ў Мадрыдзе прысутнічалі члены каралеўскай сям'і. Пазнейшыя гастрольныя ўражанні звязаны зноў-такі з Англіяй, з Бірмінгемскім фестывалем, куды трапіла напрыканцы лістапада мінулага года разам з Цэнтральным ваенным аркестрам Рэспублікі Беларусь. Сюды з'ехаліся ваенныя аркестры з розных краін свету: ЗША, Англіі, Германіі, Швейцарыі, Галандыі... Мы выступалі ў шэрагу буйных англійскіх гарадоў, у тым ліку і ў Лондане, дзе нам была дадзена вялікая канцэртная зала, разлічаная на 2,5 тысячы слухачоў. Выконвалі вальсы Штрауса, "Балеро" Алены з "Сіцылійскай вячэрні" Д.Вердзі... Поспех быў проста ашаламляльны.

В.Я. *Што найбольш уражвае на гастролях?*

А.Ш. Вельмі цёплы прыём публікі, добра абсталяваныя, шыкоўныя залы. Асабліва мне падабаюцца французскія і нямецкія слухачы, англічане больш стрыманыя і не дораць кветак (у іх гэта не прынята). Аднак самыя раскошныя і камфартабельныя залы — у Англіі і Іспаніі. Яны разлічаны на вялікую колькасць месцаў, але ніколі не пустуюць.

В.Я. *А як там ацэньваюць прафесійны ўзровень нашых спевакоў?*

А.Ш. Англічане на гэты конт жартавалі так: "У вас ёсць вельмі каштоўныя рэчы: вы можаце экспартаваць гарэлку і таленты". Нашы музыканты, напэўна, "падпітваюць" усю Еўропу. Добрыя ваканаўцы ёсць, напрыклад, і ў Германіі, але такіх талентаў, як у нас, няма нідзе.

В.Я. *Ці існуе ў вас ідэал у выканальніцкім мастацтве?*

А.Ш. Так, Джоан Сазерленд. Схіляюся перад ёй і заўсёды імкнуся праслухаць у яе выкананні ўсё, што здолею знайсці, — таму што гэта майстар, вялікі майстар.

В.Я. *А запісы вашых выступленняў можна дзе-небудзь паслухаць?*

А.Ш. Вядома. Я запісала шэраг перадач на радыё. А на тэлебачанні мяне час ад часу запрашае ў свой "Музычны салон" Элеанора Язерская.

В.Я. *Ці застаецца ў вас вольны час?*

А.Ш. Сапраўды, часу катастрафічна не хапае, але не магу пакінуць без увагі дарагіх мне людзей — сына, курсанта Школы міліцыі, і мужа. Муж у свой час скончыў ліцэй пры Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, быў адзначаны першай прэміяй на дзіцячым рэспубліканскім конкурсе баяністаў. Але, не атрымаўшы мэтавага накіравання ў Маскву, ён паступіў у медыцынскую акадэмію. Так склаўся яго лёс.

Часам удаецца выбрацца ў лес, застацца сам-насам з прыродай, там, дзе амаль нікога няма. Нягледзячы на тое, што на рабоце заўсёды кантакту з велізарнай колькасцю людзей, люблю быць адна, люблю цішыню.

В.Я. *Можна лічыць, што ў штодзённым жыцці вы адпачываеце ад акцёрства на сцэне?*

А.Ш. Бадай, што так.

Гутарыла Вольга Янкоўская.
Фота В.Майсяёнка.

Музыка

Ян Карловіч. Невядомыя старонкі творчай біяграфіі

Ірына В'ЮГІНАВА

Ян Аляксандр Людвіг Карловіч (1836—1903), вучоны еўрапейскага маштабу і чалавек выключнай эрудыцыі, набыў вядомасць у розных галінах гуманітарных навук — моваазнаўстве, фалькларыстыцы, этнаграфіі, філасофіі і гісторыі. Шматбаковая і плённая дзейнасць Я.Карловіча паставіла яго побач з выдатнымі прадстаўнікамі навукі і мастацтва свайго часу. Разам з тым многія старонкі творчай біяграфіі вучонага і цяпер застаюцца малавядомымі беларускім даследчыкам.

Я.Карловіч нарадзіўся ў Беларусі, у вёсцы Субартовічы Трокскага павета Віленскай губерні, выхоўваўся ў родавым маёнтку Карловічаў Падзітва, які знаходзіўся ў суседнім Лідскім павеце. Яго продкі, якія вядуць свой род ад пачатку XVII стагоддзя, з'яўляліся прадстаўнікамі апалячанай беларуска-літоўскай шляхты. Дзякуючы сваёй актыўнай грамадскай, дзяржаўна-палітычнай, культурнай дзейнасці яны зрабіліся славутымі, імёны многіх з іх увайшлі ў гісторыю. Без некаторых прадстаўнікоў шматлікага разгалінаванага роду Карловічаў цяжка ўявіць культурна-асветніцкае жыццё Віленшчыны і літвінскай эміграцыі за мяжой.



1

У Беларусі Ян Карловіч правёў трыццаць гадоў і менавіта тут задумаў і пачаў многія свае працы. Незвычайная шматграннасць творчых імкненняў спалучалася ў асобе Карловіча з рэдкай адданасцю галоўнаму накірунку яго дзейнасці — навуцы. Аднак, нягледзячы на інтэнсіўную навуковую дзейнасць, у яго жыцці вялікае месца займала мастацтва. Музыка, у сферы якой вучоны выйшаў за межы асветніцкага аматарства, бо стаў на шлях прафесійнага выканальніцтва і сур'ёзнай музычнай крытыкі, праходзіць праз усю біяграфію Яна Карловіча.

Цікавасць да выяўленчага мастацтва і музыкі выхавала ў Я.Карловіча яго сям'я. Бацька вучонага, Аляксандр Карловіч, быў чалавекам не толькі адукаваным, але і таленавітым, сачыняў і публікаваў вершы, быў блізка знаёмы з А.Міцкевічам і, як мяркуюць, А.Адынцом. Лёс багата адарыў і яго сына, Я.Карловіча, прыхільнасць якога да лінгвістыкі і лексікаграфіі арганічна спалучалася з захапленнем музыкай і літаратурай. На працягу многіх гадоў Я.Карловіч вагаўся ў выбары прафесіі — артыст ці вучоны.

Яшчэ ў гады вучобы ў Віленскай гімназіі ён увесь вольны час прысвячае ігры на віяланчэлі і фартэпіяна. Пазней, у гады студэнцтва (1853—1857), падчас якога музіцыраванне з'яўлялася яго ным любімым захапленнем, Карловіч не толькі працягвае заняткі музыкай, але і іграе ў сімфанічным аркестры, арганізаваным пры Маскоўскім універсітэце. І, нарэшце, у Брусельскай кансерваторыі (1859—1860), дзе вучоны займаецца ў выдатнага бельгійскага віяланчэліста А.Серве, арганіста Н.Леманса і тэарэтыка Ф.Феціса, ён удасканальвае сваё выканальніцкае майстэрства і атрымлівае больш сур'ёзную музычна-тэарэтычную падрыхтоўку.

Музычная дзейнасць Я.Карловіча была шматграннай і плённай, яна ўключала ў сябе педагагічны, выканальніцкі, музычна-асветніцкі і ўласна творчы аспекты[1].

Выканальніцкая дзейнасць Я.Карловіча ў выглядзе асобных канцэртных выступленняў пачалася яшчэ ў 1861 годзе. У якасці саліста-віяланчэліста, у тым ліку разам са сваёй жонкай Ірэнай, якая іграла на фартэпіяна, ён выступаў у розных гарадах Расіі, Беларусі, Польшчы (Вільня, Гродна, Пскоў, Варшава і інш.)

Віяланчэльны рэпертуар Я.Карловіча, які гучаў на канцэртах і ў сямейным асяроддзі, быў вельмі разнастайны. У яго ўваходзілі творы настаўніка Я.Карловіча А.Серве, якога сучаснікі называлі "Паганіні на віяланчэлі" ("Ваенны канцэрт", "Руская фантазія" і інш.), апрацоўкі для віяланчэлі некаторых прэлюдый і накцюрнаў Ф.Шапэна, творы А.Гензельта, транскрыпцыі песень Ф.Шуберта і інш. Канцэртная дзейнасць Я.Карловіча была дастаткова актыўная. 22 снежня 1868 г. у Варшаве адбыўся дабрачынны канцэрт, у якім прымалі ўдзел таленавітыя выканаўцы М.Віткоўская, У.Гурскі, Я.Карловіч і інш., дырыжоры А.Контскі[2] і С.Манюшка. Ён быў значнай падзеяй у музычным жыцці Варшавы і меў бліскучы поспех. Я.Карловіч таксама атрымаў ухвальныя водгукі ў прэсе. Многія перыядычныя выданні ("Dziennik Warszawski", "Kurjer Warszawski" і інш.) пісалі пра яго "чыстую ігру на віяланчэлі" і чароўнае выкананне накцюрна Ф.Шапэна[3]. 22 снежня 1870 г. у Варшаве ў выкананні Я.Карловіча і С.Манюшкі прагучала таксама адна з цікавых транскрыпцый шапэнаўскага накцюрна.

Я.Карловіч быў вельмі таленавітым віяланчэлістам. Яго вядомасць і прафесіяналізм узрасталі з кожным годам, пра што сведчыць складаная і сур'ёзная праграма, у якую ўваходзілі санаты Ф.Мендэльсона, канцэрты Р.Шумана і А.Рубінштэйна, Паланез ор.3 Ф.Шапэна і інш. Аднак канцэртная дзейнасць Я.Карловіча не абмяжоўвалася сольным выкананнем: у Вільні і Гродне адбываліся канцэрты камернай музыкі, дзе выконваліся струнныя і фартэпіянныя трыо і квартэты Л.Бетховена, Ф.Мендэльсона і іншыя творы. Больш за тое, камерная музыка была своеасаблівай "аддушынай" для Я.Карловіча. Жывучы ў вёсцы і сумуючы па музычных уражаннях, ён запрашаў віленскіх музыкантаў, каб паглыбіцца ў прыгожы свет ансамблевага выканання. Пра гэта сведчаць і шматлікія запісы ў дзённіку Я.Карловіча гэтага часу: "...шмат музыкі"[4]. На ігру вучонага звярнуў увагу А.Контскі, у той час дырэктар Варшаўскай кансерваторыі. Дзякуючы гэтаму 8 красавіка 1871 г. Карловіч атрымлівае пасаду выкладчыка ансамблевай музыкі ў кансерваторыі.

З той ці іншай ступенню дасканаласці Я.Карловіч аваладаў ігрой не толькі на віяланчэлі, але і на аргане і фартэпіяна. Акрамя таго, ён цудоўна спяваў, стаўшы пазней ганаровым членам і віцэ-прэзідэнтам польскага музычнага таварыства "Лютня", у канцэртнай дзейнасці якога прымаў актыўны ўдзел[5]. Магчыма, у далейшым гэта адыграла значную ролю ў фарміраванні яго кампазітарскіх густаў.

У музычнай творчасці Я.Карловіча пераважаюць вакальныя творы, некаторыя з якіх былі апублікаваны. Гэта сольныя песні з суправаджэннем ("Калі ж", 1864, "У палях дождж і імгла" на словы К.Уеўскага, 1867, і інш.), дуэты ("Слёзы сэрца" на сл. Кеслера, 1873, "За Нёманам" на сл. А.Міцкевіча, 1873), вакальныя тэрцэты a capella на тэксты У.Сыракомлі, Ю.Залескага і інш. Асобную групу складаюць творы для мужчынскага хору ("Псалом 137", 1865; "Алілуя", 1874, і г. д.). Акрамя вакальных сачыненняў, Я.Карловіч звяртаецца да жанру сольнай фартэпіяннай і камерна-інструментальнай музыкі. Але калі для віяланчэлі з фартэпіяна ім напісаны толькі тры кампазіцыі ("Канцэртнае скерца", "Жарт", "Мімалётная думка"), дзе ён спрабуе паказаць багатыя магчымасці інструмента, дык для фартэпіяна — шмат. Тут пераважаюць рознахарактарныя, разнажанравыя творы: невялікі цыкл мазурак "Народныя водгукі", 24 прэлюдыі, полькі, тэхнічныя п'есы і, нарэшце, юбілейныя сачыненні. Сярод твораў Я.Карловіча больш удалымі з'яўляюцца яго песні з суправаджэннем, якія ўяўляюць сабой сціплыя, сентыментальныя меладычныя п'есы. Яны напісаны ў стылі большасці песень канца XIX ст. Аматарскае музіцыраванне і заняткі кампазіцыяй былі шырока распаўсюджаны сярод прадстаўнікоў вышэйшых слаёў грамадства. Адна з песень Я.Карловіча, "О, не вер" на словы Мэйта (1898), была напісана разам з сынам Мечыславам. Прасякнутая паэзіяй і пачуццём меланхоліі, яна вытрымана ў манеры сентыментальнай шляхецкай музыкі.

Што да твораў Я.Карловіча для мужчынскага хору, то яны менш цікавыя ў музычным плане. Магчыма, абмежаванне гукавога дыяпазону ставіла пэўныя перашкоды для творчай фантазіі.

З мэтай папулярызацыі народнай творчасці ў 1891 годзе Я.Карловіч робіць апрацоўкі народных песень для мужчынскага хору: "Сядзіць сабе заяц на мяжы", "Велікодная песня" і інш.

Вучоны зрабіў таксама каштоўны ўклад у галіну тэорыі і гісторыі музыкі. Нездарма сярод шматлікай, разнастайнай літаратуры ў яго бібліятэцы былі працы вядомых музыказнаўцаў Ф.Феціса, Л.Ноля і Г.Рымана. Разам са сваёй жонкай ён з вялікай цікавасцю чытаў лісты славутых музыкантаў — Г.Берліёза, Р.Вагнера, Р.Шумана і інш.

Пільнай увагі заслугоўвае музычна-публіцыстычная і навукова-даследчая дзейнасць Я.Карловіча: ён перакладаў тэарэтычныя працы, пісаў навуковыя даследаванні, нарысы пра польскае мастацтва і яго яркіх прадстаўнікоў, рэцэнзіі на кнігі, творы і музычныя выставы, карэспандэнцыі, якія ішлі ў Варшаву з-за мяжы і расказвалі пра музычнае жыццё розных гарадоў і г. д. Вялікай заслугай у гэтай сферы з'яўляюцца яго пераклады з нямецкай на польскую мову "Курса гармоніі" Э.Рыхтэра і "Падручніка па музычнай кампазіцыі" І.Лабэ[6].

З навуковай спадчыны Я.Карловіча нельга не вылучыць і дзве буйныя працы пра народныя інструменты — 1888 і 1890 гг., апублікаваныя ў "Wiśle"[7], дзе аўтар даў назвы і апісанне такіх інструментаў, як дудка, жалейка, скрыпка і інш. Пазней гэта тэма захапіла і ягонага сына Мечыслава, які грунтоўна і сур'ёзна даследаваў вытокі і гісторыю польскай скрыпічнай школы, у тым ліку збіраў матэрыялы пра польскіх скрыпічных майстроў і пра старыя польскія скрыпкі.

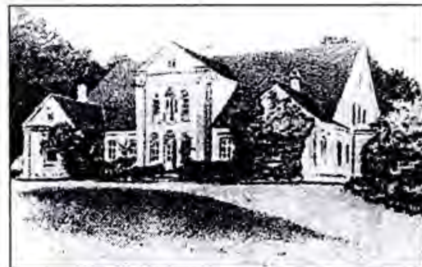
Яну Карловічу належаць і іншыя шматлікія артыкулы пра музыку, надрукаваныя ў польскай перыёдыцы ("Echo Muzyczne" 1882—1883, 1886, 1896—1897; "Prawda" 1883). Вялікую цікавасць уяўляюць яго біяграфічныя нарысы пра музыкантаў, напрыклад пра Р.Вагнера.

У гісторыі музычнай культуры Я.Карловіч вядомы і як выдатны дзеяч Варшаўскага музычнага таварыства (у ліку заснавальнікаў якога быў і С.Манюшка). Ён актыўна спрыяў папулярызацыі найноўшых дасягненняў у музычным мастацтве, а таксама творчай спадчыны майстроў беларускай і польскай культуры.

Велізарнай заслугай Я.Карловіча з'яўляецца заснаванне ім секцыі імя С.Манюшкі пры Варшаўскім музычным таварыстве, старшынёй якога ён быў з 1891 па 1895 гг. Вучоны прапагандаваў творчасць майстра: збіраў яго рукапісы, каштоўныя матэрыялы і дакументы. Спадчына С.Манюшкі была перадана Я.Карловічу ўдавой кампазітара. На працягу двух летніх сезонаў даследчык падрыхтаваў да друку рукапісы Манюшкі варшаўскага перыяду (1858—1872). У выніку напружанай работы ў 1874 г. быў выдадзены 7-ы выпуск "Хатняга спеўніка". У яго ўваходзілі 24 песні ("О, блажэннае дзіця", "Музыкант", "Сляза" і інш.), з якіх 18 былі апублікаваны ўпершыню. Праз некаторы час Я.Карловічам і А.Валіцкім, біёграфам С.Манюшкі, была абвешчана падпіска на альбом нявыдадзеных твораў С.Манюшкі на карысць удавы кампазітара. Пазней, у 1887 годзе, дачка В.Дуніна-Марцінкевіча Каміла па просьбе Я.Карловіча выслала яму з Вільні партытуру аперэты "Спаборніцтва музыкантаў" С.Манюшкі (лібрэта В.Дуніна-Марцінкевіча), а таксама напісаныя кампазітарам паланез, хор сялян, беларускі танец "Мяцеліца" з оперы на лібрэта В.Дуніна-Марцінкевіча "Ідылія" ("Сялянка"), пастаўленай у Мінску ў 1852 г.[8]. Карловічам таксама была створана транскрыпцыя VIII Крымскага санета С.Манюшкі для скрыпкі (або віяланчэлі) з фартэпіяна ў папулярным стылі.

Адначасова даследчык выступаў у друку з артыкуламі пра творчы і жыццёвы шлях знакамітага кампазітара.

У 1884 годзе Я.Карловіч захапіўся напісаннем сур'ёзнай працы — "Нарыс жыцця і творчасці С.Манюшкі"[9]. Надрукаваная ў 1885 годзе, яна раскрывае невядомыя да гэтага часу факты з жыцця С.Манюшкі, у прыватнасці акалічнасці яго знаходжання ў Берліне, Вільні, Парыжы, Пецярбурзе, узаемаадносіны кампазітара з вядомымі музыкантамі: А.Контскім, Б.Сметанай, а таксама самім Я.Карловічам. На падставе гэтай працы з мэтай папулярызацыі імя С.Манюшкі ў Чэхіі, Я.Карловічам быў напісаны яшчэ адзін біяграфічны нарыс пра кампазітара, апублікаваны ў чэшскім музычным часопісе "Dalibor". Апроч таго, у 1886 г. вучоны знаходзіўся ў Празе на паказах "Галькі", пра што потым пісаў у музычнай карэспандэнцыі ў "Echo Muzyczne" (1886 г.). У 1896 годзе ў выданні "Echo Muzyczne" даследчыкам друкуюцца цікавыя дакументы і лісты кампазітара[10]. Адзін з іх сведчыць пра тое, што на падставе акта дароўнага запісу, складзенага нашчадкамі С.Манюшкі, правы на ўласнасць яго нявыдадзеных твораў аддаецца з гэтага моманту секцыі імя С.Манюшкі.


2

"Tygodnik Ilustrowany" № 19, прысвечаны памяці С.Манюшкі, раскрывае цікавыя падрабязнасці выдання "Хатняга спеўніка": ніводны выдавец не хацеў друкаваць творы маладомага ў той час кампазітара.

І, нарэшце, у 1900 г. Я.Карловічам быў апублікаваны біяграфічны нарыс пра майстра[11], у якім даследчык яшчэ раз падкрэслівае неабходнасць навуковага асэнсавання і вывучэння творчасці С.Манюшкі.

У сваю чаргу, выдатны кампазітар пры жыцці таксама дапамагаў Я.Карловічу ў выданні яго перакладу з нямецкай на польскую падручніка кампазіцыі І.Лабэ. Але, на жаль, ніхто з выдаўцоў не адважыўся друкаваць такую сур'ёзную, вузкаспецыялізаваную кнігу, якая і да гэтага часу застаецца неапублікаванай.

У 1889 годзе Я.Карловіч стаў заснавальнікам секцыі імя Шапэна пры Варшаўскім музычным таварыстве, мэтай якой было захаванне спадчыны кампазітара. І хоць вучоны не прымаў непасрэднага ўдзелу ў яе дзейнасці, аднак сваімі парадамі і ўказаннямі аказваў неацэнную дапамогу. У 1889 годзе Я.Карловіч апублікаваў у "Wiśle" артыкул пра Ф.Шапэна.

Сын Карловіча, Мечыслаў, пераняў любоў да творчасці выдатнага польскага майстра. На працягу многіх гадоў жыцця ён збіраў каштоўныя

1 Ян Карловіч.
2 Маёнтак Карловічаў у вёсцы Вішнева. Не захаваўся.

рукапісы, неапублікаваныя матэрыялы пра Ф.Шапэна, а ў 1904 годзе з друку выйшла яго кніга "Нявыдадзеныя памяткі пра Шапэна", якая мела вялікі поспех у музыказнаўчым асяроддзі.

У апошнія гады жыцця Я.Карловіч усё радзей прымае ўдзел у музычнай дзейнасці, даручае гэту работу Мечыславу, які актыўна працягвае многія пачынанні бацькі.

Цікава, што і жонка Я.Карловіча, Ірэна, мела выдатныя музычныя здольнасці. Невыпадкова менавіта ў свеце музычнага мастацтва адбылася іх першая сустрэча. Ірэна Карловіч цудоўна іграла на фартэпіяна, пра што сведчаць яе публічныя канцэртныя выступленні, а яе прыгожае кантральта не пакідала слухачоў абыякавымі. Ірэна сур'ёзна займалася вакалам, вучылася ў Берліне і марыла пра кар'еру опернай спявачкі. Яе вакальны рэпертуар быў даволі разнастайны і ўключаў у сябе альтовыя арыі з опер "Прарок" Д.Меербера, "Фауст" Ш.Гуно, песні Ф.Шуберта і інш. У выкананні І.Карловіч непараўнальна гучалі рамансы і ўрыўкі з опер С.Манюшкі, польскія, беларускія народныя песні і, вядома ж, песні мужа, з якім яна часта спявала дуэты. Для сваіх дзяцей Ірэна з'яўлялася першым настаўнікам музыкі, выкладала ім асновы ігры на фартэпіяна.

Сям'я Карловічаў захоўвала культурныя традыцыі велікасвецкага грамадства, у якім музыка была часткай штодзённага побыту. Іх дом напаўняла асаблівая атмасфера творчага натхнення, бо "музіцыраванне, — па словах І.Бэлзы, — было сапраўдным захапленнем бацькоў Мечыслава"[12]. Размова ідзе пра традыцыю ансамблевага музіцыравання. У сядзібе Я.Карловіча ў прысутнасці шматлікай публікі выконвалася амаль уся класічная ўсходнеславянская, заходнееўрапейская камерна-інструментальная музыка, а таксама новыя сачыненні С.Манюшкі. Па нядзелях арганізоўваліся невялікія хатнія канцэрты, у якіх І.Карловіч з мужам ці з сястрой іграла ў чатыры рукі, у струнных квартэтах побач з дарослымі ў выкананні ўдзельнічалі і падлеткі. Пра гэтыя незабыўныя хвіліны піша ў сваіх успамінах пляменніца Я.Карловіча Х.Ромэр: "Вечарамі мы збіраліся ў вялікай прыцемненай зале (...) і слухалі: дзядзька іграў на віяланчэлі (...). Потым сёстры спявалі дуэты, гучала глыбокае, драматычнае, моцнае кантральта цёці і срэбранае, быццам высокі голас скрыпкі, сапрана мамы; потым яны ігралі ў чатыры рукі (...)"[13].

Энцыклапедычныя веды, вялікі мастацкі патэнцыял і шчырасць Я.Карловіча прыцягвалі да яго мноства людзей. У доме вучонага збіралася культурная эліта Варшавы: вядомыя пісьменнікі, паэты і вучоныя. Бывалі тут і многія вядомыя музыканты: славуты польскі скрыпач С.Барцэвіч, кампазітар і дырыжор П.Машыньскі, вучань С.Манюшкі З.Наскоўскі, які выхаваў цэлую плеяду выдатных польскіх кампазітараў, і інш. Ян Карловіч меў неабмежаваныя магчымасці, каб атрымаць спачатку грунтоўную музычную адукацыю, пазней — разнастайныя музычныя ўражанні. Шматлікія вандроўкі ў музычныя сталіцы свету, знаёмства з вядомымі еўрапейскімі кампазітарамі, віртуозамі-інструменталістамі, вакалістамі і дырыжорамі незвычайна моцна ўплывалі на яго творчую дзейнасць. У час, калі Я.Карловіч вучыўся за мяжой, ён пасылаў у "Echo Muzyczne", а таксама ў іншыя перыядычныя выданні — "Kraj", "Prawda" — вельмі цікавыя карэспандэнцыі, дзе шырока прадстаўляў музычную "біяграфію" буйных гарадоў — Гейдэльберга, Мангейма, Кёльна, Прагі і інш.

Сваю глыбокую і моцную прыхільнасць да музыкі Я.Карловіч перадаў сынам: Эдмунду і Мечыславу. Каб падтрымаць сямейную традыцыю камернага ансамблевага музіцыравання, паспрыяў іх вельмі добрай музычнай адукацыі. Дзякуючы апантанасці навукай, каласальнаму духоўнаму і псіхалагічнаму зараду бацька быў бясспрэчным аўтарытэтам і ўзорам для сваіх дзяцей. Высокакультурная, інтэлектуальная атмасфера, якая панавала ў сям'і Карловічаў, а таксама шырокія сувязі і моцны ўплыў бацькі адыгралі дабратворную ролю ў фарміраванні светапогляду і прафесійных густаў яго сына, будучага кампазітара Мечыслава Карловіча, які стаў ключавой постаццю ў польскай музыцы пачатку XX стагоддзя.

Зварот да творчай і навуковай дзейнасці Я.Карловіча набывае асаблівую актуальнасць у кантэксце сучасных уяўленняў пра мінулае беларускай культуры. Але многія цікавыя старонкі творчай біяграфіі выдатнага роду Карловіча застаюцца за межамі гэтага артыкула і патрабуюць асвятлення.

---

[1] Музычнай дзейнасці Я.Карловіча прысвечана праца Ф.Старшэўскага: Starszewski F. Działalność muzyczna J.Karłowicza. Warszawa, 1907.

[2] Апалінарый Контскі (1825—1879) — скрыпач, кампазітар, педагог, заснавальнік Варшаўскага інстытута музыкі.

[3] Starszewski F. Działalność muzyczna I.Karłowicza. Warszawa, 1907. S. 9.

[4] Chybiński A. Mieczysław Karłowicz (1876—1909)/ Kronika życia artysty i taternika. Kraków: PWM, 1949. S. 21.

[5] Віленскія канцэрты мужчынскага хору ў далейшым з'явіліся крыніцай паэтычнага натхнення для Ф.Багушэвіча, пад уражаннем якіх нарадзіўся верш "Лютня". Цікава, што і жонка Карловіча Ірэна з'яўлялася членам пазней арганізаванага жаночага хору "Лютня".

[6] Richter E.F. Zasady harmonji. Przełożył z niemieckiego J.Karłowicz, Warszawa, 1863. Zasady kompozycji muzycznej J.Lobego. Przełożył z niemieckiego J.Karłowicz. Warszawa, 1872. Rękopis.

[7] Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, r. 1888, Wisła. Kobza i skrzypce, w "Wiśle", IV, 187—188.

[8] Акрамя музычных твораў, Каміла высылала Я.Карловічу паэму А.Міцкевіча "Пан Тадэвуш", перакладзеную бацькам на беларускую мову, і рукапіс камедыі Дуніна-Марцінкевіча "Пінская шляхта".

[9] Rys żywota i twórczości S.Moniuszki. Echo Muzyczne, 1885.

[10] Z Sekcji imienia S.Moniuszki. Echo Muzyczne, 1896.

[11] Życiorys Moniuszki. Echo Muzyczne, 1900. S. 578.

[12] Бэлза И. Мечислав Карлович. М.—Л., 1951. С. 16.

[13] Chybiński A. Mieczysław Karłowicz (1876—1909). Kronika życia artysty i taternika. Kraków: PWM, 1949. S. 31.

Фота з архіва аўтара артыкула.

Вясновае суквецце мастацтва, ці Кожны твор мае права на існаванне

Наталля ГРАМЫКА



У Нацыянальнай мастацкай галерэі адбылася штогадовая выстава "Адраджэнне—2000", у якой прынялі ўдзел сябры суполкі "Пагоня". Было прадэманстравана каля сотні твораў жывапісу, графікі і (з-за малой плошчы залы) толькі некалькі твораў скульптуры і дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва.

Праблема суадносін чалавека з грамадствам ва ўсіх іх неадназначных, складаных супярэчнасцях — тэма выставы "Адраджэнне—2000".

Творчасць суполкі "Пагоня" праяўляецца разнастайнасцю творчых індывідуальнасцяў, шырокім колам вобразаў, паказаных сучасна — сінтэтычна.

Развіццё мастацтва — жывы, непадзельны, цэласны працэс, таму імкненне даць цвёрдае акрэсленне кожнай асобнай мастацкай з'яве было б наіўным. Кожны твор мае права на існаванне, каб буйна квітнела наша мастацтва. Кожная творчая работа — асяродак своеасаблівага існавання асобы.

Цалкам суб'ектыўныя развагі

Пачуццё радасці і спадзявання даносьць да гледача карціна А.Юр'евай "Вясна, пошук раўнавагі". Ад свабоднай стыхіі залацістых і блакітных мазкоў (колерная гама выяўляе пачуцці цішыні і прасветленасці) нараджаецца адчуванне вясновых змен. Няўлоўныя градацыі колеру і святла арганізоўваюць работу, дораць ёй структурную еднасць. Вытанчана-экспрэсіўны малюнак ператварае амаль дакументальны матыў юнака і птушак у паэтычны вобраз.



Спалучэнне гратэскнасці вобразаў з прастатой мастацкага прыёму, палымянасці пачуццяў з філасофскай назіральнасцю — такія нялёгкія задачы вырашыў А.Пушкін у рабоце "Пленэр у Беларусі". Аўтар паказаў сябе па-за часам (аб чым сведчыць ягоная вопратка і гіганцкі рост), у агрэсіўным, зусім сучасным акружэнні лялечных міліцыянтаў з сабакамі, пажарных машын, што льюць ваду на абутак мастака.

"Пленэр у Беларусі" можна было б назваць плакатным жывапісам — жанрам, што спрабуе вырашаць палітычныя задачы сродкамі станковага жывапісу. Работа прыцягвае да сябе ўвагу — калі не пераканальным мастацкім вырашэннем, дык арыгінальнай творчай задумай, актыўнай непасрэднасцю мастака, навязлівасцю яго погляду...

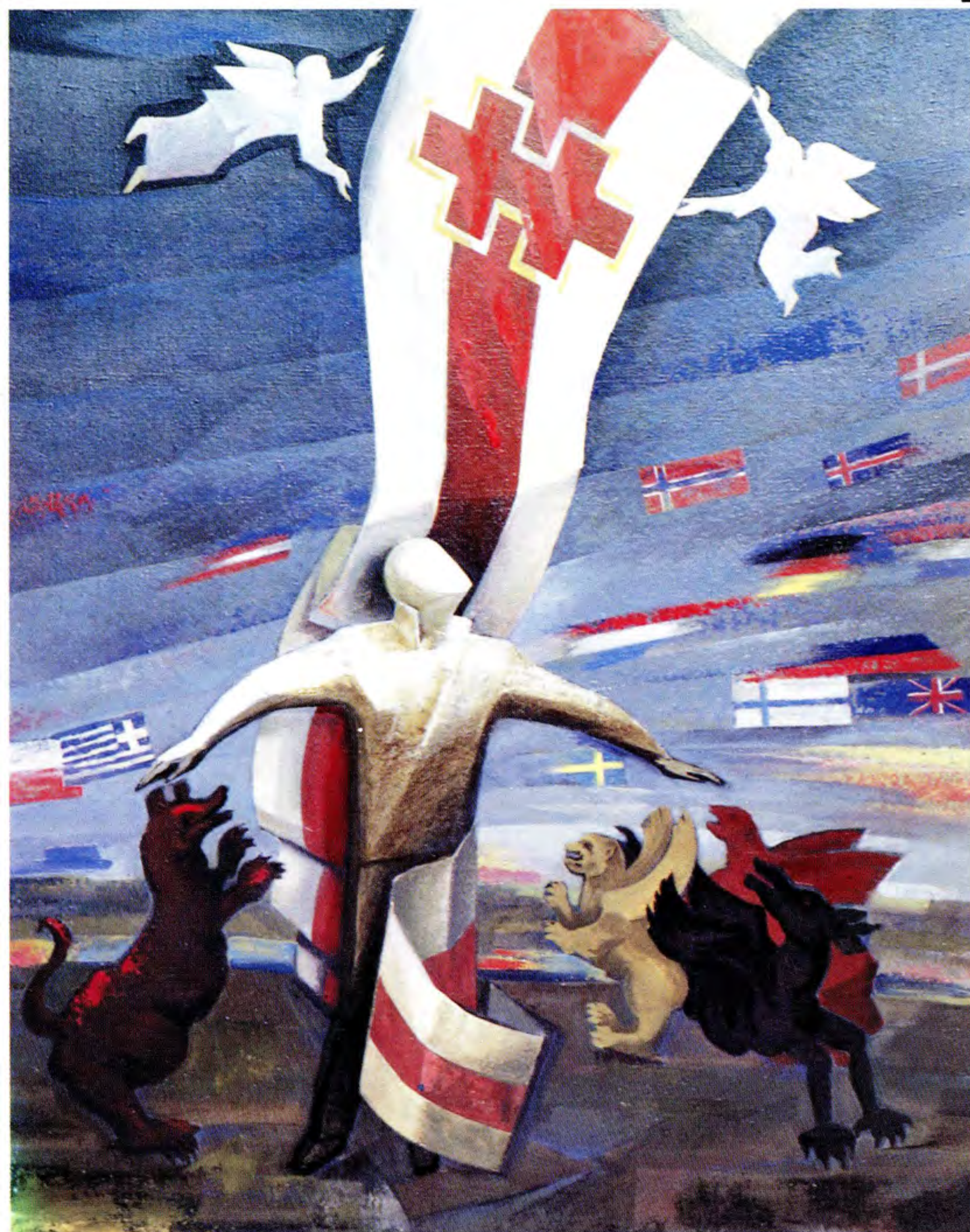
"Аб'яднанне ката з сабакам" П.Русака адкрыта маніфестуе традыцыйны выяўленчы народны прыём дэкаратыўнасці — і прыхавана, ненапрамую сутыкаецца з сучаснасцю. На першы погляд работа П.Русака — квяцісты ўзор, што пераносіць гледача ў свет дзяцінства, але... у той жа час гэта — паэтычны дыялог як форма мастацтва, выпрацаваная калектыўным народным вопытам. Работа выканана ў "дывановым" стылі і выклікае ў памяці жывапісна-дэкаратыўны свет Алены Кіш — свет казачны, эмацыянальны і, калі ўдумаешся, — зусім рэальны, з вялікім канкрэтным сэнсам. Мова народнай культуры служыць тут для ўвасаблення сучаснай, з палітычным падтэкстам ідэі.

Прыгадаем нядаўнія часы. Усе сцены вакол савецкага чалавека былі пакрытыя "выяўленчай прадукцыяй"... Агітацыя "ў лоб", плакатныя клішэ мелі, аднак, нязначную сілу ўздзеяння на нашыя пачуцці — мы атрымалі дзейсную "прышчэпку" ад палітычнага плаката. Які ж плакат возьме нас за жывое?

Выказаць заклапочанасць лёсам беларускага народа, пака-



1 Ягор Батальёнак. Атока. Алей, 1999.
2 Алесь Пушкін. Пленэр у Беларусі. Алей, 2000.
3 Аляксей Марачкін. "Татка!.. Уставай, ужо ідуць..." Алей, 2000.



заць жаданне змагацца за будучыню Бацькаўшчыны — вось што жадаў сказаць У.Крукоўскі плакатам “Што ж мы за людзі!”. Просты, зусім “агалены” мастацкі прыём нараджае адэкватныя думкі, але пачуцці... Пачуцці ўзбуджаюцца ў першую чаргу назвай плаката. І сапраўды, што ж мы за людзі?..

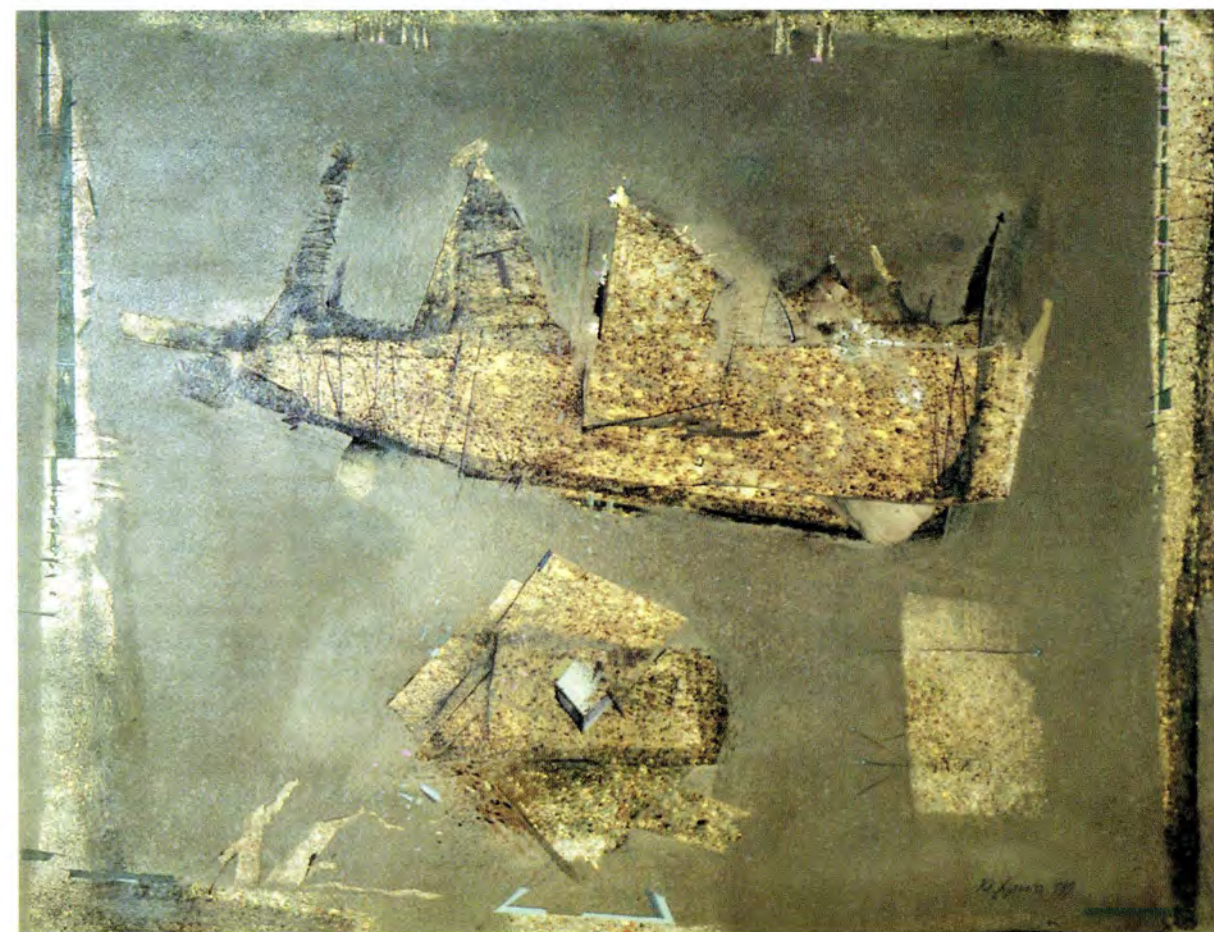
Захапленне іканаграфічным тыпам выяўлення было ўласціва многім мастакам мінулых часоў. Сімвалічныя прароцтвы Урубеля, царкоўныя матывы Несцерава, богашуканні Рэрыха — мастацтва бярэ ад іконы сюжэты, прыёмы, асацыяцыі... Сучасны пошук у гэтым напрамку — “Малітва аб незалежнасці” Г.Драздова. Мастак будуе работу не адпаведна правілам звычайных прафесійных прыёмаў. У яднанні геаметрычных плоскасцяў ёсць своеасаблівая заканамернасць, чымсьці падобная на старaславянскую трактоўку пабудоў, што грувасцяцца адна на адну — не адвольна, а па закону адзінства пластычнай гармоніі. Архітэктурны “фон” бярэ функцыю фарміраваць умоўную “касмаганічную” прастору, несучы значную эмацыянальна-драматычную нагрузку.

Уменне знайсці найбольш адпаведныя свайму ўспрыманню формы зближэння выяўленчага мастацтва і сучаснасці (а таксама — пункт погляду на раскрыццё тэмы) — асаблівасць стваральнай працы А.Марачкіна. Мастак не імкнецца да абавязковага паўтору імклівых рытмаў нашага часу. Вонкавая статыка некаторых яго работ хавае пад сабой вялікі творчы патэнцыял. Палатно “Татка!.. Уставай, ужо ідуць...” мае відавочную фабульна-сюжэтную канву (і нават — ілюстрацыйнасць), што, аднак, не замінае аўтару давесці да гледача жывыя, яскравыя эмоцыі і думкі.

Трывога — падчас неўсвядомленая, часта нерацыянальная — з’яўляецца адным з вызначальных фактараў сучаснага жыцця.

4 Валерый Шчасны. Мірон. Алей, 2000.
5 Георгій Скрыпнічэнка. Блудны сын. Алей. 1969—1992.
6 Юрый Хілько. Ураватальны човен. Змешаная тэхніка, 1999.







7 Дваістае пачуццё выклікае работа Г.Ціхановіча "Толькі б не было вайны". Вечаровае неба з палаючай паласой захаду — радасны пейзаж, які надоўга застаецца ў памяці, — і палохаючая іншапланетная "талерка", што завісла над спакойнай мясцовасцю... Аб'яднанне страху і радасці ўспрымаецца дзіцячай трывогай на парозе наступаючага цікавага часу.

Традыцыйную нетаропкую трактоўку рэчаіснасці, далёкую ад трывіяльнай фатаграфічнасці, бачым у нацюрморце Ігара Лыскаўца "Спас". Прыемныя зеленаватыя (як сакавіцкі вечар) адценні яблыкаў, залаты колер кветак... Прырода шчодрая да чалавека — і мастак разглядае яе ва ўпор, як частку касмічнага цэлага.

Мяккія, акруглыя лініі, лёгкая срабрыстасць, блакітныя блікі нацюрморта. У.Хадаровіч не імкнецца да вонкавай дэкаратыўнасці, фактурнай кідкасці, а прасочвае тонкія ўзаемаадносіны адценняў, сплаўляе колеры з аб'ёмам, захоплена паказвае прыгажосць прадметаў побыту — Быцця... Вытанчаны жывапіс ніколі не надакучыць, як і класіка.

Позні вечар, вуліца старога горада. Разам з мастаком мы стаім ва ўтульнай адасобленасці ад людзей, руху і яркага святла... Праходзяць імгненні — і поўная адсутнасць адзнак жыцця, густая іржава-фіялетавая гама колераў з пранізлівымі, гарачымі блікамі сонца ў вокнах нараджаюць пачуццё трывогі... Чаканне бяды — гэтак можа ўспрымацца работа В.Маркаўца "Вечар на Замкавай вуліцы".

Сінтэтычнасць — адна з уласцівасцяў сучаснага мастацтва. Розныя віды творчасці "пераліваюцца" адзін у адзін, перамешваюцца... Хор з'яўляецца ў балеце, габелен набывае скульптурнасць, мультыплікацыя трывала аб'ядноўваецца з сур'ёзным кіно, плакатныя "рожкі" вытыркаюцца з жывапісу...

Скульптурным жывапісам можна назваць работы В.Мікіты "Графіка мора", "Графіка лесу", "Квітнеючы бацькаў кошык". Аўтар прыладжвае да палатна кавалачкі дрэва, тканіны, фрагмент лазовага кошыка, штучныя камяні — і падфарбоўвае іх, дамагаючыся ілюзіі натуральнасці. Глядач з цікавасцю ўключаецца ў гульню, якую пачынае мастак: як зроблена? Аднак гэтая фармальная цікавасць да твора можа аддаліць суперажыванне мастаку...

Наш час — складаны і нярэдка загадкавы. Ёсць творцы, што спрабуюць штучнымі жахамі рыхтаваць чалавека да прыняцця няпростай явы. (Тыповы прыклад мастака, што "страшыць", — Стывен Кінг). Пакутніцкі, хваравіты і надзіва рэальны свет "Гандляра", "Блуднага сына", "Пакутуючай Радзімы" Г.Скрыпнічэнкі. Аб'ядноўваючы ўмоўнасць сюжэта з поўнай натуральнасцю выяўлення — і атрымліваючы ў рэшце рэшт

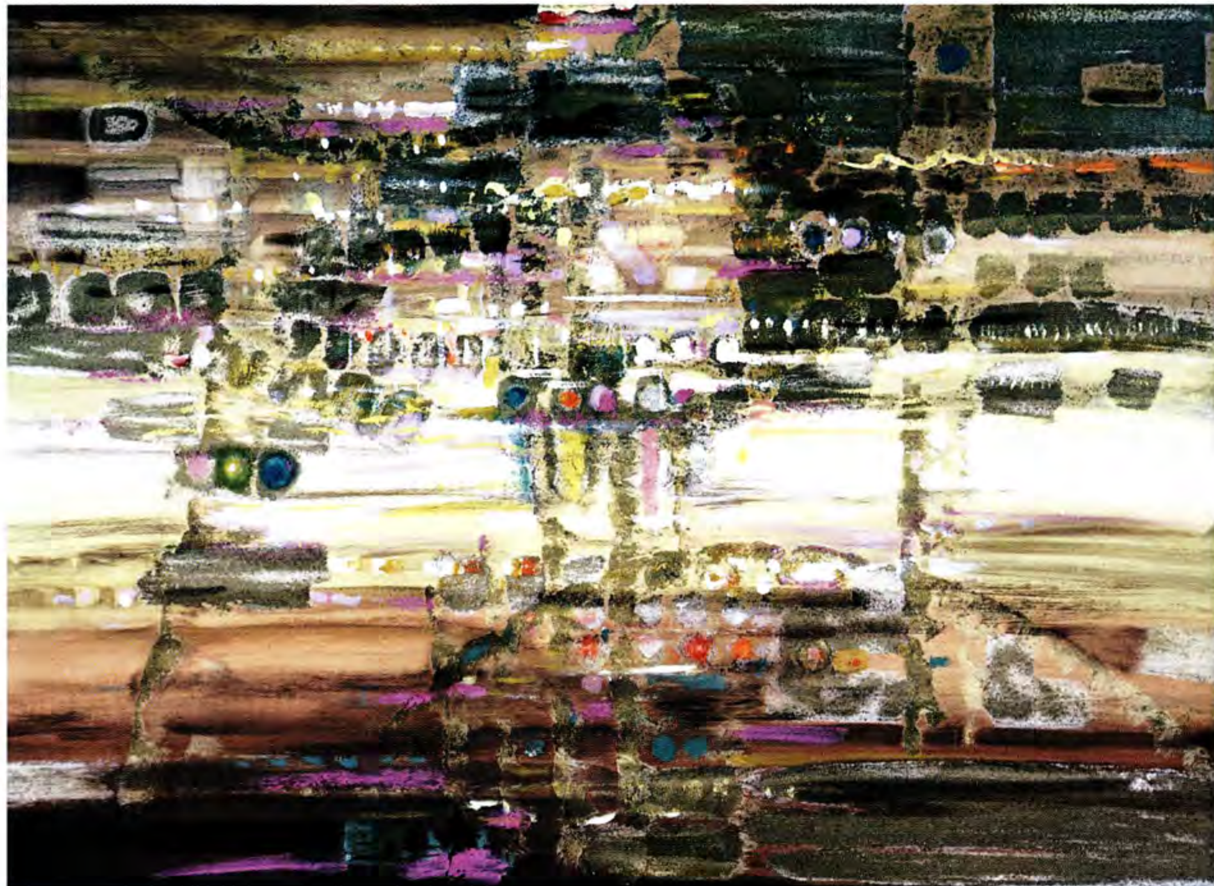
7 Ігар Лыскавец. Спас. Алей, 1999.
8 Уладзімір Сулкоўскі. Касцёл у Бабруйшчыне. Алей, 2000.
9 Юрый Піскун. Габрэйскія могілкі. Алей, 2000.

8





9





10 Мікалай Андруковіч. Ліхтары вуліц. Алей, 1999.
11 Віктар Мікіта. Графіка лесу. Камбінаваная тэхніка, 2000.

фантастычную (сюррэалістычную) мастацкую канструкцыю, аўтар дэманструе гледачу зусім сучаснае бачанне, аднак час ад часу не хоча ці не можа растлумачыць галоўную думку сваёй работы...

Нялёгка зрабіць падрабязны агляд усёй выставы "Адраджэнне—2000". Прыцягваюць да сябе ўвагу работы "Мірон", "Руская частушка" А.Марачкіна, "Еднасць" П.Русака, "Вялікдзень", "Габрэйскія могілкі" Ю.Піскуна. "Дакуль?" А.Цыркунова, "Без назвы" А.Родзіна, "Заселенае месца" Ю.Хілько...

Садзейнічанне нацыянальнаму адраджэнню і адраджэнню гістарычнай памяці народа (без якой няма ні краіны, ні мастацтва), уменне рэльефна высветліць перажытую і перадуманую тэму, мастацкую ідэю — вельмі нялёгкія задачы для творцы... Ці трэба вінаваціць мастака, што апынуўся не паперадзе свайго часу, а на ўзроўні яго? Можа быць, і трэба, калі мастак называе сябе адраджэнцам...

Блакноты А.Астаповіча

Уладзімір РЫНКЕВІЧ

Альбом для мастака — тое самае, што запісная кніжка для пісьменніка або дыктафон для журналіста. Тут фіксуюцца падзеі грамадскага і асабістага жыцця, занатоўваюцца ўражанні ад бачанага; з жывой фіксацыі думкі нараджаецца ідэя будучага твора. Калі гартаеш пажоўклыя ад часу старонкі, перад вачыма ажывае гісторыя, дзень за днём узнаўляецца лад думак, памкненні аўтара. Натурныя накіды, эскізы, замалёўкі пры жыцці мастака — матэрыял выключна асабісты, мае статус дзённіка, але з цягам часу ён ператвараецца ў неацэнную крыніцу ведаў для нашчадкаў і даследчыкаў.

Такім каштоўным матэрыялам для нас з'яўляюцца натурныя і эскізныя графічныя работы Аркадзя Антонавіча Астаповіча, вялікая колькасць якіх разам з перапіскай, выразкамі з газет, фатаграфіямі і іншымі дакументамі некалькі гадоў таму была перададзена ў Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва родзічамі мастака. Гэта — больш за дваццаць блакнотаў і невялікіх альбомчыкаў з замалёўкамі, шмат асобных аркушаў невялікага фармату, а таксама дзённікавыя запісы. Некаторыя самаробныя кніжачкі задумваліся як тэматычныя: партрэт, агаленая постаць, жывёлы, сюжэтныя кампазіцыі... Але большасць блакнотаў, асабліва "мінскага" перыяду, разнастайныя па зместу, і толькі дакладныя даты пачатку і канца працы з блакнотам або даты на малюнках аб'ядноўваюць іх, абагульняюць выявы ў адзін умоўны сюжэт з пэўнага перыяду жыцця мастака.

Сярод ранніх – блакнот, які датуецца 1917 — 1918 гг.[1] Гэта перыяд, калі пасля нядоўгай, але плённай вучобы ў Рысавальнай школе Таварыства заахвочвання мастакоў у Пецярбургу юнак трапіў на вайсковую службу. Вядома, што ў Харкаве Астаповіч наведваў мастацкую студыю, дзе маляваў натурныя пастаноўкі, выконваў практыкаванні па фармальнай кампазіцыі. І ўсё ж большасць яго замалёвак — краявіды. Звяртае на сябе ўвагу строгасць адбору матываў: яблыня ў зімовым садзе, заснежаная елка, фрагмент сялянскага двара, сілуэты дрэў... Заўважная схільнасць мастака да стылізацыі ў духу ідэй "Свету мастацтва": мастацтва павінна не толькі адлюстроўваць рэчаіснасць, але і эстэтычна ператвараць, гарманізаваць свет. Сам факт існавання твора павінен прыносіць чалавеку шчасце. Адсюль вытанчаная стылізацыя форм, вялікая ўвага да выразных магчымасцей штрыха, плямы, кропкі, поля некранутай паперы. Малюнкі хутчэй падобныя на эскізы да эстампаў, чым на натурныя замалёўкі. Кампазіцыя часта мае фрагментарны характар, што стварае арыгінальны погляд на пейзаж і надае большую сэнсавую значнасць дэталям: стрэхам хат, веснічкам, паленцам дроў. (Цікава, што гэтыя матывы паўторацца ў 1930-ыя гады, але ў іх ужо не будзе ранейшай рашучасці пошуку лаканічных формаў.)



1

Замалёўкі зімовай вёскі са штыкетнікам і карункамі дрэў, падобнымі да вышыўкі, пахмурнага дня з радамі нізкіх воблакаў (блакноты пазначаны датамі 22 жніўня 1927 г. — 9 жніўня 1928 г. і 1 лістапада 1928 г. — 31 красавіка 1929 г.)[2] — тыповыя для творчасці А.Астаповіча "навасёлкаўскага" перыяду. Успамінаюцца панарамныя кампазіцыі паўночных вёсак І.Білібіна (1905—1906). Падабенства стылістыкі малюнкаў А.Астаповіча з творчай манерай свайго пецярбургскага настаўніка відавочнае, але яно не абмяжоўваецца стылістычнымі прыкметамі. Тым больш, што контурная лінія навокал каляровай плямы не была вынаходніцтвам І.Білібіна. Імклівая лінія і пругкі штрых становяцца галоўным выяўленчым сродкам графікі цэлага стылістычнага кірунку "мадэрн", які шырока распаўсюдзіўся на пачатку XX ст. не толькі ў Заходняй Еўропе, але і ў Расіі.



2

Калі некаторыя малюнкі "пецярбургскага" і "вайсковага" перыядаў вызначаліся дэкаратыўным лаканізмам, а часам і аскетызмам выявы, адразу прасіліся да пераводу ў гравюру, то з сярэдзіны 1920-ых гадоў мастацкія погляды А.Астаповіча мяняюцца ў бок большай пранікнёнасці ў вясковае і прыроднае асяроддзе. У большасці замалёвак мастак ужо не імкнецца да тэхнічнай завершанасці: яны носяць вывучальны, мастацка-даследны характар. На першы погляд, Астаповіч не робіць мэтаскіраванага адбору аб'ектаў адлюстравання, фіксуе ўсё, што трапляецца яму на вочы: заснежаныя хаты, сялібу, каня, запрэжанага ў сані, кароў, цялят, студню, постаці людзей у розных ракурсах, птушак на зямлі і ў палёце, пераплеценыя галіны дрэў... Але гэта не зусім так. Назапашаны матэрыял у хуткім часе стаў добрай падмогай мастаку ў выдавецкай працы. Тыя ж самыя выявы свойскіх птушак і жывёл ператвараюцца ў ілюстрацыі да камедыі М.Хмяльніцкага "Наш квартэт"[3]. Акрамя таго, па шматлікіх дэталях відаць, што мастак збіраецца працягваць працу над занатаванымі сюжэтамі і надаць ім форму станковага твора. На гэта ўказваюць, напрыклад, літарныя знакі ("С", "Б", "Ч" — сіні, белы, чырвоны) і надпісы на некаторых малюнках ("Цёмная частка воблака, каб адцяніць галіны", "Распрацаваць цень тушшу адным тонам", "Можна зрабіць віньетку" і інш.), з якіх ясна, як далей будзе прадоўжана праца: ці ў

кампазіцыю будзе ўведзены колер, ці выява стане элементам кніжнай графікі.

Сярод накідаў у блакнотах часам трапляюцца сюжэты, добра знаёмыя нам па станковых творах, не раз рэпрадуктаваных у друку. У гэтых выпадках даецца мажлівасць прасачыць этапы творчага працэсу, які звычайна ішоў па шляху абагульнення і ачышчэння кампазіцыі ад другасных дэталей, а таксама эстэтызацыі выявы выпрацаванымі стылістычнымі прыёмамі. Паказальныя ў гэтым сэнсе натурныя замалёўкі капліцы[4] і графічны аркуш, выкананы ў тэхніцы лінарыту ("Капліца"), што экспанаваўся на II Усебеларускай выстаўцы ў 1927 годзе. У замалёўках месцамі бачныя сляды алоўка, якім быў зроблены падрыхтоўчы малюнак. Потым нанесены лёгкія тоны чорнай акварэллю і паверх непразрыстымі штрыхамі і лініямі зроблены малюнак пяром. Ужо ў натурным малюнку мастак шукае спосаб стылізацыі і абагульнення выявы могілак, дрэў і самой капліцы. Ступень абагульнення ў канчатковым выглядзе, у лінарыце, набывае характар лаканічнасці.

4

5

Шмат увагі ў сваёй паўсядзённай працы А.Астаповіч надаваў выявам людзей. Большасць з іх (хуткія замалёўкі постацей у розных позах і ў руху, аголеная натура, партрэты, сюжэтныя сцэны) выконвалася з вучэбна-практычнай мэтай. Не маючы спецыяльнай адукацыі, надзелены толькі ўласнымі прыроднымі здольнасцямі, мастак упарта імкнуўся да самаўдасканалення. У дзесятках альбомаў і блакнотаў зрабіў сотні накідаў і замалёвак алоўкам, тушшу, акварэллю – некаторыя з іх сталі асновай для фігуратыўных кампазіцый і партрэтаў, дзе героямі часта былі члены яго сям'і і знаёмыя ("Праца вучняў у калгасе", 1929; "Мужчына ў кепцы", 1930-ыя; "Партрэты сыноў", 1940)[5]. Было б недакладнасцю сказаць, што рабіў ён іх з лёгкасцю. У натурных замалёўках чалавека часам не стае ўпэўненасці і тэхнічнасці малюнка, але стылістычна апрацаваныя выявы пазбаўляюцца гэтага недахопу. Асабліва прывабліваюць арыгінальнасцю і шырынёй абагульнення стылізаваныя, у два тоны сілуэтныя малюнкі. З вытанчаным мастацкім густам і майстэрствам валодання пластыкай лініі і плямаў (чорнага і аранжавага колераў) выкананы малюнак жанчыны ў кажусе (жонкі мастака)[6]. Нязначнымі дэталямі (крэсла, цень на падлозе) умоўнасць белага поля аркуша ператвараецца ў абагульненую прастору інтэр'ера, на фоне якога выразней чытаюцца тыповыя рысы беларускай сялянкі.



3

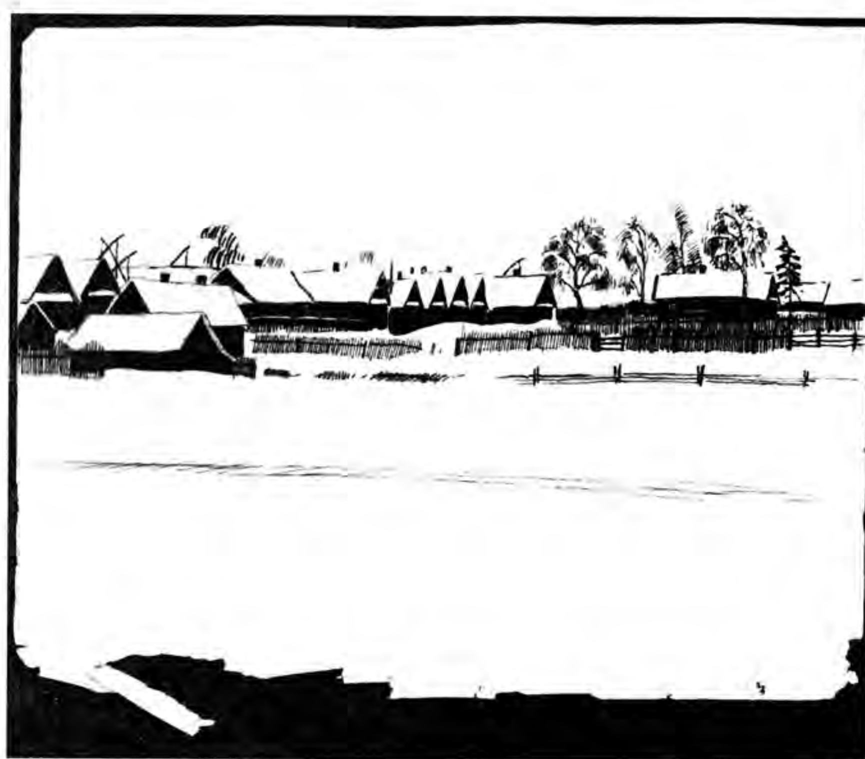
Адгукаючыся на заклікі партыі, Астаповіч браўся і за актуальныя тэмы палітычнага і сацыяльнага зместу, пра што таксама можна меркаваць па накідах у альбомах. На жаль, удалымі з гледзішча мастацтва многія з іх не назавеш. Тым не менш для нас яны каштоўныя як дакументы гісторыі, якія даюць магчымасць прасачыць эвалюцыю творчых задумаў мастака. Так, у адным з блакнотаў[7] 1929 года знаходзім алоўкавыя эскізы на тэму "Перавыбары сельсавета", якія з амаль храналагічнай паслядоўнасцю адлюстроўваюць гэтую падзею: "З позвамі" (бягуць два хлопцы з паперкамі), "Загад на сход па хутарах" (агітатары разыходзяцца ў розныя бакі), "На перавыбары" (у завіруху па полі адзін за адным ідуць сяляне), "Сход" (у хаце, асветленай газавай лямпай, натоўп людзей), "Са сходу" (спіны панурых людзей, што ідуць у снежную бездань). Некаторыя вобразы знойдзены аўтарам вельмі трапна, з праўдзівасцю сведкі гістарычных падзей. Падобныя ўражанні выклікае і малюнак тушшу "Ліквідацыя непісьменнасці", 1928. На жаль, нам невядома, ці атрымалі задумы канчатковае ўвасабленне ў матэрыяле.

Значнае месца ў блакнотавых накідах займае вайсковая тэма. Старшы лейтэнант запасу А.Астаповіч неаднойчы прызываўся на вайсковыя зборы, і тэма гэтая была для яго добра вядомай. Акрамя звычайных замалёвак вайскоўцаў, сюжэтных кампазіцый адпаведнага зместу (тэарэтычныя заняткі, узвядзенне фартыфікацыйных збудаванняў, палатачны лагер і інш.), мастак знаходзіць новыя для беларускай графікі, адпаведныя тагачаснасці матывы. Яго захапляюць палёты самалётаў, скачкі парашутыстаў; ён фіксуе розныя стадыі скачка: вольны палёт, разгортванне парашута, палёт з двума парашутамі, прызямленне, згортванне парашута. Некаторыя малюнкі атрымаліся дынамічнымі, захапляльнымі. Частка з іх у выніку дапрацоўкі набыла амаль сімвалічны, знакавы характар, адпаведны модным плыням таго часу ("На аэрадроме", 1926; "Воін", 1927; "Самалёт над горадам", 1920-ыя)[8]. Сваім дызайнерскім вырашэннем яны нагадваюць канструктывісцкія плакаты У.Маякоўскага і часопісную графіку А.Дайнекі. (Заўважым, што кампазіцыі з самалётамі і парашутыстамі апошняга шырока сталі вядомымі некалькі пазней[9].) На жаль, "вайсковай" тэме, таксама як і "заводскай", распачатым А.Астаповічам у сярэдзіне 1920-ых гг., у далейшым не было наканавана атрымаць мастацкую завершанасць.

Настольнай кнігай Астаповіча быў дапаможнік па маляванню А.Гуаша і Н.Роота "Рисунки русских художников" 1904 года, у які ўваходзілі ілюстрацыі А.Іванава, А.Кіпрэнскага, В.Сурыкава, І.Рэпіна і іншых выдатных прадстаўнікоў рускага рэалізму. Калі надарылася магчымасць паглыбіць свае тэарэтычныя веды ў Школе выяўленчага мастацтва, якая працавала пры Доме мастака (1940), Астаповіч з цікавасцю наведваў лекцыі па гісторыі і тэорыі мастацтва. Дарэчы, сярод лектараў быў выдатны знаўца графічнага мастацтва — былы загадчык гравюрнага кабінета Музея выяўленчага мастацтва імя А.С.Пушкіна ў Маскве прафесар А.А.Сідараў. Натуральна, што ад часоў вучобы ў Пецярбургу эстэтычныя прынцыпы А.Астаповіча грунтаваліся на традыцыях рускага выяўленчага мастацтва.

Дух паэзіі "сярэбранага веку" адчувальны ў ранніх пейзажных творах А.Астаповіча — аднаго з нешматлікіх беларускіх мастакоў-графікаў 1920-ых гг. (далучыць да іх можна, бадай што, толькі Я.Мініна). Яго паэтычныя вобразы прыроды набываюць самастойнае музычнае гучанне, якое прымушае ўспомніць вобразна-алегарычныя карціны прыроды рускіх паэтаў-лірыкаў канца XIX — пачатку XX стст. Таму не дзіўна, што сярод блакнотаў з малюнкамі ёсць невялічкая самаробная кніжачка з вершамі К.Бальмонта, В.Брусава, М.Гумілёва, спісаная почыркам мастака[10]. Рукапісны зборнічак, як і належыць, мае мастацкае афармленне (віньеткі ў якасці застаўкі і канцоўкі, на асобнай старонцы ілюстрацыя – малюнак з лясным матывам). Пластыка дэкаравальнага штрыха адпавядае "высокаму" паэтычнаму стылю.

Творчай натуры Аркадзя Астаповіча было ўласціва захапляцца нават самымі звычайнымі праявамі прыроды: гульнёй сонечных праменяў у зёлках і ў лісці дрэў, шпаркім рытмам доўгіх ценяў ад штыкетніка ці ад гонкіх дрэўцаў на зыходзе дня. Моцныя пачуцці ахоплівалі мастака, калі ён аказваўся ў нязвыклым асяроддзі. Менавіта такімі пачуццямі напоўнены яго экзатычныя крымскія пейзажы "У горах", "Ля Мядзведзь-гары" (1936)[11]. Занатаваўшы ўпадабаны краявід, мастак робіць яшчэ некалькі варыянтаў, раз-пораз набліжаючыся да значных абагульненняў. Так, краявід "У горах" у чацвёртым варыянце набывае сімволіка-алегарычнае гучанне. Выявы гор асацыююцца з гіганцкімі тушамі жывёлін, якія павольна сунуцца ў даліну. Маленькая постаць пастуха са статкам кароў яшчэ мацней падкрэслівае экзатычны характар сюжэта, які сцвярджае веліч прыродных сіл. Крымскія малюнкі А.Астаповіча нароўні з касмічнымі фантазіямі Я.Драздовіча з'яўляюцца складнікамі кірунку экзатычнага краявіду ў пейзажным жанры беларускага мастацтва 1930-ых гг.



6

Пра разнастайнасць інтарэсаў мастака сведчыць блакнот, дакладней, агульны сшытак з рознымі шрыфтамі і ілюстрацыямі да літаратурных твораў, пазначаны 1928—1933 гадамі[12]. Да шрыфтоў у А.Астаповіча было асаблівае стаўленне: бо спачатку І.Білібін, які моцна паўплываў на беларускага мастака, патрабаваў руплівай старанасці і цярплівасці ў выкананні шрыфтоў, а потым — праца ў выдавецтвах. Гэты блакнот выконваў функцыю свайго роду накапляльніка ідэй. Адна з іх — стварэнне буквіц. Кожная літара, закампанаваная ў квадраце, аздаблялася малюнкамі-ілюстрацыямі да ключавых слоў: "А" — Асінбуд, Асвета; "Б" — Бядняк, БССР, Будаўніцтва, Барацьба і да т. п. У гэтым жа блакноце шмат іншых малюнкаў, якія гавораць пра характар работ, што даводзілася выконваць мастаку: арнаментальныя ўзоры, чарцёж фасада будынка, графікі і дыяграмы.

1 Буквіца. Туш, 1928—1933. 8х8.
2 Буквіца. Туш, 1928—1933. 8х8.
3 На караблі. Туш, 1930-ыя гады. 29х21.
4 Дрэвы. Зіма. Туш, 1918. 9,5х21.
5 Лес. Туш, 1930-ыя гады. 29х21.
6 Вёска. Чорная акварэль, 1919. 8х16.
7 Зіма. Туш, 1918. 25х21.

На заканчэнне згадаем яшчэ адну маленькую запісную кніжачку, што выконвала функцыю дзённіка мастака ў жніўні 1939 — ліпені 1940 года[13]. Вытрымкі з яе (у перакладзе з рускай мовы) мы даём без каментарыяў.

7 жніўня 1939 г. Выехаў у 10.40 у Ленінград...

8 жніўня. 11 гадз. Прыехаў у Ленінград. 12 гадз. Выехаў у Лугу. У 14.40 туды прыехаў, пад вечар дабраўся ў Марэва.

10—16 жніўня. Эцюды і накіды ў Марэве.

17 верасня. Нашыя войскі перайшлі польскую мяжу.

18 верасня. З 16 па 22 гадз. дзяжурыў у школе.

26 кастрычніка. З'ездзіў у выдавецтва. Чарціў проціваґаз для выд-ва. Маляваў Валю. Прынёс кавалак лінолеума ад старой дошкі.

27 кастрычніка. Быў у выдавецтве. Зрабіў пробную гравюру на лінолеуме ("Сад").

4 лістапада. Аформіў у школе выставу сшыткаў. Ноччу зрабіў дыяграму паспяховасці па ўсіх класах 9 шк. (7 гадз. працы).

7 лістапада. Дэманстрацыя. Зрабіў пробу: "аўталітаграфія-манатыпія".

8 лістапада. Быў на адкрыцці Мастацкай галерэі БССР. Увечары працягнуў аўталітаграфію-манатыпію. 1 шт.

18 лістапада. Няўдалая варка аліфы. 1 лінарыт — "Каля рэчкі". 4 мал. Аўталітаграфія-манатыпія.

26 лістапада. Здаў працу ў выдавецтва і ўзяў новую. 6 гадз. працы для выд-ва.

28 лістапада. Быў у школе, выд-ве, у ДМ. 4 гадз. пісаў этыкеткі для выставы Кругера.

3 снежня. Школа. 5 гадз. працы для выд. Заходзіў Кудрэвіч.

8 снежня. Падпісаўся на "Сов. Иск" і "Пионерскую правду". 8 гадз. – для выд-ва.

12 снежня. 1 лінарыт. 1 манатыпія. Заходзіў Кудрэвіч.

28 снежня. Быў у Карцінная галерэі, глядзеў выставу мастакоў-графікаў Зах. Беларусі. Напісаў лісты, адправіў Зіне і маці.

31 снежня. Былі з дзецьмі ў ДМ на ёлцы. Вечарам сустракалі Новы год.

1студзеня 1940 г. Былі з дзецьмі на ёлцы ў Тычыны.

6 лютага. Хадзіў на шпацыр з дзецьмі. Назіраў лыжнікаў. 1 эцюд акварэллю.

8 лютага. Быў у Красоўскага ў майстэрні. 1 эскіз акварэллю. 3 гадз. + 1 гадз. працы для выд-ва.

20 лютага. Прац. аквар. "Фізкультурны парад". Нак. Сені і Валі. Быў у Тычыны.

24 лютага. Ачысціў сенцы і склеп ад інею. Адліга... Працягнуў аўтапартрэт.

12 сакавіка. Працаваў акварэллю. Большую частку дня ляжаў – хварэў, ноччу слухаў паведамленне пра заключэнне міру з Фінляндыяй. Наклейваў паперу на кардон для акварэлі.

16 сакавіка. Чытаў "Вайну і мір", 1 мал. чорн. акв.

17 сакавіка. 2 мал. чорн. акв.

18 сакавіка. Працаваў акв. увесь дзень. 4 мал.

20 сакавіка. Мал. акв. Пахаванне Кругера.

21 сакавіка. Быў у ДМ на лекцыі Лехта па перспектыве. Накід акна. Балела галава.

22 красавіка. Вяч. лекцыя ў ДМ праф. Сідарава "Малюнкі Рафаэля, Дзюрэра, Гальбейна".

18 мая. Зрабіў сабе эцюднік.

28 ліпеня. Халоднае надвор'е. 1 эцюд акварэллю, 1 накід, 1 нацюрморт (букет) акварэльны.

29 ліпеня. Ветранае надвор'е. 1 эцюд пейзажу, 7 эцюдаў аблокаў.

30 ліпеня. 5 эцюдаў акварэллю, 3 накіды.

31 ліпеня. 1 эцюд акв., 1 накід. За ліпень 30 эцюдаў акварэллю, 8 накідаў, 2 ілюстрацыі ў "Іскрах Ільіча".

7

---

[1] Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. 395, воп. 1, сп. 107.

[2] Там сама. Сп. 101, арк. 34, 40; сп. 111, арк. 9.

[3] Іскры Ільіча. 1940. № 6—7.

[4] БДАМЛІМ. Ф. 395, воп. 1, сп. 109, арк. 27, 28.

[5] Там сама. Сп. 59, 62, 65.

[6] Там сама. Сп. 54, арк. 1.

[7] Там сама. Сп. 116.

[8] ДММ Беларусі. БГ-2769, БГ-205; БДАМЛІМ. Ф. 395, сп. 84.

[9] Даешь. 1929. № 6.

[10] БДАМЛІМ. Ф. 395, воп. 1, сп. 133.

[11] Там сама. Сп. 24.

[12] Там сама. Сп. 102.

[13] Там сама. Сп. 134.

"Новае" аблічча БТ

Людміла ШЫЛАВА

Беларускае тэлебачанне апошнім часам дае падставы спадзявацца, што, нарэшце, зоймецца сваім прамым абавязкам — фарміраваннем стылістычнага адзінства канала і нашага светапогляду. Калі напярэдадні новага, 1998 года ў тэлеэфіры адбыліся прэм'еры адразу некалькіх новых перадач з нязвыклай формай звароту да гледача як да суразмоўцы, калі змяніўся на больш яркі і мажорны лагатып канала, а рэклама згадала пра патрэбы простага чалавека, аўдыторыя ўпэўнілася: беларускі канал імкнецца дапамагчы людзям прыемна і з карысцю бавіць свой вольны час.

З пільнай, непрадузятай увагай паглядзець на ўласны тэлепрадукт і зрабіць рашучыя высновы БТ прымусіла пытанне пра адкрыццё ў Беларусі другога дзяржаўнага тэлеканала, якое доўгі час мусіравалася ў СМІ і нават перайшло ў стадыю практычнай распрацоўкі. Вось тады, разважаючы аб рэальных магчымасцях ажыццяўлення новых маштабных праектаў, кіраўніцтва БТ не магло абмінуць увагай галоўную праблему вяшчання: востры недахоп перадач якасных і папулярных. Пры адкрыцці БТ-2 іх хранічная адсутнасць толькі замацуецца. Таму асаблівую ўвагу трэба звярнуць на падрыхтоўку масавых перадач. І такі фактар, як прафесіяналізм работнікаў ТБ, набывае вырашальнае значэнне для канкурэнтнай барацьбы за ўвагу гледача.

Бесканфліктны тэлеканал

З хатняга экрана неаднойчы чула думкі пра тое, што работнікі БТ імкнуцца зрабіць сваё вяшчанне непадобным ні на чыё ў свеце. Сапраўды, параўноўваючы нашы мясцовыя перадачы, напрыклад, з расійскімі, нельга не заўважыць, што менавіта на беларускім экране сустрэнеш і прадукцыю "Тэлефільма", які застаўся адзіным творчым аб'яднаннем такога жанру на ўсёй тэрыторыі былога Савецкага Саюза, і вучэбныя перадачы "ТБ — школе", і рубрыку "Вяскоўцы", адрасаваную сялянам. Невыпадкова, што завітаўшыя да нас расійскія пісьменнікі тут жа канстатавалі, і таксама з экрана, што нарэшце ўбачылі зноў роднае і блізкае савецкае тэлебачанне. У тэарэтычных работах 70-ых—80-ых гадоў сур'ёзна аналізавалася розніца паміж "буржуазным" і "сацыялістычным" ТБ. Калі магчыма было пабудаваць сацыялізм у адной асобна ўзятай краіне, дык чаму ж не апраўдаць існаванне асобнага, ізаляванага ад нярускага свету БТ?

Савецкае ТБ, складнікам якога было і беларускае, заўжды лічыла свой вопыт самадастатковым. Больш таго, зрэдку яно стварала грандыёзныя па размаху перадачы, бо ніколі не лічылася з выдаткамі. Тэлемост "Мінск—Дэтройт", напрыклад, мог ісці ў прамым эфіры больш за дзве з паловай гадзіны (і пры гэтым зусім не меў шырокай аўдыторыі, таму што адрасаваны быў спецыялістам). Аднак існуючая доўгі час самаізаляцыя айчыннага эфіру не дазваляла нашым журналістам і рэжысёрам быць у курсе творчых пошукаў іх замежных калег. У той час, калі сусветная практыка напрацоўвала цікавыя прыёмы і метады камунікатыўнай журналістыкі, мы моцна трымаліся за стары багаж прапагандысцкага вяшчання і не задумваліся ні пра новую стратэгію, ні пра ўласнае аблічча.

Нельга сказаць, што на БТ не вітаецца самастойнасць у творчых пытаннях, не падтрымліваюцца ініцыятыва і пошук пры распрацоўцы новых ідэй. Наадварот, ім даюць "зялёную вуліцу", калі яны не супярэчаць палітычным устаноўкам кіраўніцтва і калі не патрабуюць дадатковага фінансавання. Яшчэ лепш, калі маюць багатых спонсараў, як вядомая штотыднёвая праграма "Карамболь", куды запрашаюцца знакамітыя прадстаўнікі шоу-бізнесу і мастацтва, так званыя зоркі. Героі гэтых сустрэч цікавыя для гледача ўжо самі па сабе як асобы, чые прозвішчы на слыху. Ужо не адзін год перадача знаходзіцца ў стане пастаяннай пагоні за знакамітасцямі. А сам яе аўтар Я.Хрусталёў хранічна не паспявае элементарна рыхтавацца да чарговага выхаду ў эфір. Дзе ўжо тут дбаць пра тое, каб гадаваць цікавых "зорачак" ва ўласнай краіне?

А між тым такія задумы былі, і распрацоўваліся яны ў праграмах "Галерэя", "Майстэрня", "Творцы", дзе давалі слова людзям неардынарным, з творчым стаўленнем да жыцця. Журналістка Т.Ягорава падрыхтавала звыш 100 суботніх сустрэч у "Галерэі", а "Творцы" ішлі нават двойчы на тыдзень. Не парываў беларускі экран і старых традыцый паказу буйным планам звычайнага чалавека ("Простыя гісторыі", "Дрэва жыцця" або "Вяскоўцы" У.Субата). Тым не менш дзейнасць БТ на яго галоўным, "чалавечым" напрамку выклікала невясёлыя пачуцці. Адсутнасць кіруючай волі, разумення таго, што ж павінна атрымацца і як гэта будзе сустрэта аўдыторыяй, пляжыла ўсе намаганні аўтараў. Вось чаму, нягледзячы на тое, што матэрыялаў было назапашана шмат, рэйтынг партрэтных перадач аказаўся даволі нізкім, а заяўленая мэта нявыкананай: далёка не кожная асоба набывала на экране статус героя, якога глядач чакаў і які яму быў патрэбны.

Выйсці на новы ўзровень вяшчання, які б парваў з правінцыйным абліччам канала, не атрымалася. Удача і поспех не звальваюцца знянацку, а плануюцца наперад і дэталёва распрацоўваюцца. Запланаваная ўдача ў асяроддзі прафесіяналаў

атрымала назву "праект": гэтае слова гучыць рэспектабельна і амбіцыйна, а на практыцы прымушае ўлічваць многае — ад канкрэтна пастаўленай задачы да заканамернасцяў псіхалагічнага ўздзеяння і эмацыйна-творчага вырашэння.

Вось такі праект, нескладаны па сваёй структуры, пад назвай "Сёння з вамі", заняў вядучыя пазіцыі ў вячэрнім блоку перадач. Пры яго падрыхтоўцы аўтары вылічылі, што з прыхільнасцю будзе сустрэта аўдыторыяй: адкрытыя формы ўключэння яе ў дыялог, прамое прадстаўленне цікавых людзей — нашых суайчыннікаў, якія маюць пэўныя здабыткі ў працы і жыцці і могуць у нечым стаць прыкладам. Трэба падкрэсліць, што герой перадачы заяўляе пра сваю пазіцыю сам, праз адказы на пытанні вядучага. Калі ж з такой слоўнай тканіны ўдаецца сплесці нешта цэласнае, традыцыйныя пасядзелкі ў студыі набываюць характар дынамічнага і яскравага ведовішча, якое, што таксама немалаважна, патрабуе не такіх ужо вялікіх грошай. Аўтары імкнуцца абысціся мінімумам выразных сродкаў у афармленні студыйнага інтэр'ера і запісах папярэдніх інтэрв'ю (хутчэй ад нашай беднасці, чым па прычыне творчай неабходнасці).

Перадача сцвярджае, што ўсе людзі могуць быць цікавымі для гледача. Поспех спадарожнічае, у першую чаргу, людзям абаяльным, кантактным, знешне прывабным або з вострай характарнасцю, у твары якіх чытаецца індывідуальнасць. Як паказвае экран, такіх людзей многа, іх нават большасць. Толькі ў адных прывабныя рысы ляжаць на паверхні, а ў другіх глыбока схаваны і экрану іх цяжка адшукаць.

Нашы мінскія масавыя перадачы, у адрозненне ад замежных ток-шоу, маюць адну не вельмі прыемную асаблівасць: яны вылучаюцца нязвыкла аднастайнай рэакцыяй аўдыторыі. Яна хоць і ўдзельнічае ў дзеянні як група падтрымкі героя (у студыі — толькі тыя, хто яго добра ведае), аднак паводзіць сябе празмерна афіцыйна і ненатуральна. Гэтаму садзейнічаюць самі вядучыя. У большасці сваёй яны, акрамя А.Дамарацкага, які меў вопыт работы ў праграме "Унікум", прызвычаіліся весці інтэрв'ю з адным-двума суразмоўцамі і адчуваюць няўпэўненасць перад некалькімі дзесяткамі незнаёмых твараў. Трымаць пад увагай такую вялікую групу, фарміруючы з чалавечых характараў і тэмпераментаў адзінае ведовішча, — асобная прафесія, якая патрабуе журналісцкіх і акцёрскіх здольнасцяў. Трэба вырашаць масу дадатковых праблем: падыходзячы, напрыклад, да госця, трэба думаць і пра тое, як стаць такім чынам, каб не закрываць удзельнікаў тэлеперадачы ад аб'ектыва тэлекамеры, не выстаўляць сябе на першы план і г. д. А нашы вядучыя выступаюць перад аўдыторыяй, а не працуюць унутры яе. Псіхалагічныя і акцёрскія рэсурсы іх асоб, на жаль, даволі абмежаваныя. Ды і аўтарская работа па збору і апрацоўцы фактычнага матэрыялу патрабуе значна большых намаганняў, чым тыя, што праяўляюцца ў кадры.

Гэтыя недахопы ўласцівыя не толькі праграме "Сёння з вамі", а практычна ўсім масавым перадачам ("Гэта мая работа", "Землякі", "Стадыён для муз" і г. д.). Адсутнасць уласнай пазіцыі БТ ужо на пачатку 90-ых гадоў прывяла да падзення аўтарытэту канала. Не можа садзейнічаць і сённяшняя павышэнню яго статуса. Перадача "Сёння з вамі" паціху сыходзіць з тэледыстанцыі, так і не здолеўшы разгарэцца ва ўсю моц патэнцыйных магчымасцяў. Бесканфліктнасць — вось што ёй шкодзіць, як і далейшаму развіццю ўсёй беларускай тэлекультуры.

Знаёмыя твары

Сённяшні глядач прымірыўся з многім, што бачыць на хатнім экране. Перш-наперш з рэкламай як непазбежным злом, з бясконцымі музычнымі конкурсамі і хіт-парадамі, з надакучлівымі "мыльнымі операмі". Але аніяк не можа ён дараваць беларускаму каналу вялага, слабога і наогул кепска працуючага ў кадры журналіста, якому няма чаго сказаць людзям, які ненатуральна паводзіць сябе на экране, блытае прозвішчы, лічбы і г. д. І наадварот, найбольш цікавае на ТБ для гледача — яркая творчая асоба. Невыпадкова на лепшых тэлеканалах свету перадачы на канкрэтную тэму саступаюць месца праграмам з канкрэтным чалавекам. Мы гаворым: "Астанкінскае ТБ" — і тут жа прыгадваем імёны яго вядучых: У.Познер, С.Дарэнка, Л.Якубовіч. Расійскі дзяржаўны тэлеканал асацыюецца з М.Сванідзе, Т.Худобінай, І.Конанавым. Беларускае ТБ таксама мае вядучых, чые твары паступова сталі візітнай карткай нацыянальнага вяшчання. Агенцтва тэленавін прадстаўляюць, у прыватнасці, Л.Грынько і А.Мартыненка, Д.Косцін і І.Хрушчова. Аналітычныя праграмы вядуць А.Зімоўскі, Ю.Казіятка, Я.Дзмітрыеў, пра тэлевізійнае жыццё апавядае П.Каранеўскі, гледачы забаўляльных праграм знаёмыя з К.Дзямчук, А.Спірыдовіч, А.Кучарам. Пералічаныя прозвішчы — толькі малая частка ўсіх тых вядучых, што працуюць у кадры ад імя рэспубліканскага ТБ. Аднак, хоць людзей на экране "круціцца" шмат, праблема застаецца актуальнай, бо, як правіла, не вельмі спяшаюцца гледачы даверыцца вядучаму, прызнаць яго аўтарытэт.

Першым бачным прадстаўніком тэлестудыі быў дыктар: ён аб'яўляў праграму дня, вёў інтэрв'ю, прадстаўляў гасцей. Яго работа ў кадры была адказам савецкага эфіру на існуючы ў краіне інстытут цэнзуры, які забараняў казаць што-небудзь з экрана без папярэдняй рэдактарскай праўкі. Дыктар чытае, як вядома, чужыя тэксты, і кола яго ведаў усё ж такі даволі абмежаванае. Вось чаму дзеля больш поўнага інфармавання гледачоў у кадры ўсё часцей пачалі выступаць самі аўтары — журналісты, вядомыя спецыялісты, дзеячы навукі і культуры. Крытыка заклікала ТБ рабіць з іх майстроў, здольных не проста дасканала растлумачыць пэўную праблему, але і раскрыць яе па-мастацку выразна. Ставілася задача злучыць у экранным маналогу аўтара-даследчыка і акцёра-выканаўцу. Аўтарытэт дзеючай на экране асобы павінен быць безумоўным. Давер з боку аўдыторыі з'яўляецца галоўным багаццем ТБ.

Сёння сплаў аўтарскага і выканальніцкага пачаткаў практычна адсутнічае ў нашых праграмах. Маскоўскія праграмы, напрыклад, наогул адмовіліся ад паслугаў дыктарскіх груп, бо слова "дыктар", на іх думку, не вельмі стасуецца са свабодай слова. Праўда, яшчэ горш з ёю стасуецца тая татальная бязглуздзіца, што пачала хутка распаўсюджвацца на каналах па прычыне адсутнасці прафесійных гаварунoў. Таму на Беларускім ТБ дыктары пакуль працуюць, аднак іх функцыі абмежаваныя чыста службовымі абавязкамі: чытаннем раскладу перадач і вядзеннем праграмных блокаў. Адсюль і пэўная стэрэатыпнасць іх тэлеаблічча, аднастайнасць экранных паводзін. Ключавой фігурай беларускага эфіру цяпер становіцца тэлежурналіст, вядучы. Яго ўздзеянне на аўдыторыю абумоўлена не толькі яго прафесійнымі, але і персанальнымі якасцямі, створанным на экране свайго індывідуальнага вобраза.

Паколькі аб'ёмы вяшчання значна павялічыліся, ідзе пастаянны пошук тэлевядучых, якіх сапраўды патрэбна як ніколі многа — розных і добрых. З гэтай прычыны на экране — шмат юных твараў. Яны лепш падыходзяць для стварэння добрага настрою, і гледачы з задавальненнем "глынаюць" інфармацыю, хай і не зусім прафесійна пададзеную. Няма практычна аніякага рэдактарскага кантролю над іх паводзінамі. Яны працуюць як хочуць і як могуць. Гэтае нязвыклае для нас пачуццё свабоды прыцягвае гледача, можа нават прывесці ў захапленне. Але прынцып поўнай творчай непадкантрольнасці перашкаджае карэктаваць аўтарскія недапрацоўкі. Няважна, у якой ступені выступоючы будзе самім сабой на экране. Больш істотнае другое: наколькі ўдалося яму падрыхтавацца да сваёй новай ролі. Галоўным становіцца змест тэлепаводзін у кадры, іх суадносіны з функцыянальнымі задачамі тэксту, а гэта, згадзіцеся, патрабаванні драматургічныя. І тут на адной імправізацыі вольныя сыны эфіру далёка не праедуць.

Лепш за астатніх патрабаванні аўдыторыі да працуючага ў кадры чалавека разумеюць у музычным вяшчанні, якое імкнецца заняць першы план на экране. Выбар амплуа тут, як нідзе, шырокі: апавядальная манера Лідзіі Хатэнкі, якой аддаюць перавагу людзі больш высокага духоўнага ўзроўню і больш сталага ўзросту, самаўлюбёнасць Элеаноры Язерскай з яе эстэцкімі гутаркамі, стылёвыя буфанады Веранікі Шэінай і Ларысы Грыбалёвай. І усё ж такі, нягледзячы на прывабны для аўдыторыі шырокі дыяпазон экранных паводзін, вядучыя музычных праграм вымушаны дзяліць папулярнасць з журналістамі інфармацыйнага вяшчання, якія амаль штодня працуюць у эфіры. Аднак экран пераконвае, што, па-першае, далёка не на ўсе твары можна доўга глядзець, а па-другое, далёка не кожнага можна слухаць. Невыразная манера трымацца ў кадры, безасабовая падача навін вынікаюць з іх спецыфічнага асвятлення на нашым канале. Розных пунктаў гледжання БТ ніколі не дае, і па тым, што кажуць яго вядучыя, заўжды можна меркаваць пра афіцыйны погляд на падзеі. Тэлежурналісты — толькі пасрэднікі між уладай і грамадствам, аднак некаторыя з іх, у прыватнасці А.Зімоўскі і Л.Кавалёва, узялі на сябе нават больш, чым ад іх патрабуюць. Гэтыя журналісты пастаянна імкнуцца пераканаць аўдыторыю ў тым, што толькі яны агучваюць адзіна правільны пункт гледжання. Яны цвёрда ўпэўнены, што сама іх прысутнасць на экране дазваляе ім быць свайго кшталту аракуламі, здольнымі павучаць усіх і ўся. Выкрывальніцкі пафас такіх каментатараў, можа, і даспадобы тэлегледачам, на чые душы бальзамам кладуцца хамскія каламбуры і зневажальныя эпітэты пра апазіцыю і людзей з іншымі думкамі, якія можна пачуць у любой чарзе. На жаль, натоўп даварае хамству болей, чым карэктнаму, узважанаму аналізу. Хлусня ў эфіры здаецца куды больш праўдзівай, чым аб'ектыўны, кваліфікаваны аналіз. І таму хамства на АТН шануецца як новая прафесійная норма журналісткі. Падмена фактаў суб'ектыўнымі разважаннямі здольная дэзарыентаваць грамадства. А пазіцыя вядучага, якая навязана панам-працадаўцам, а не абраная ім асабіста, лёгка трансфармуецца ў сваю процілегласць.

Звыклы, прывабны і абаяльны вядучы сёння можа стаць лідэрам грамадскай думкі. Гэта ён, у асноўным, забяспечвае ўсяму каналу давер з боку аўдыторыі. І забывацца на такую азбучную ісціну не варта.

Крывое люстэрка

У апошнія гады беларускі экран яскрава паказвае, як тут разумеюць прызначэнне нацыянальнага тэлеканала. Вяшчальная палітыка БТ будуецца ў сістэме каардынат, складзенай з інфармацыі, спорту і музыкі. Для самога гледача яна дзеліцца на дзве часткі: палітычную інфармацыю (АТН) і проста інфармацыю, бо на падмурку канкрэтных рэальных фактаў робіцца большасць тэлеперадач — ад забаўляльных да пазнавальных. Тут прызнанымі лідэрамі сталі "Эканамікст" і "Абібок", якія знайшлі сабе нішу ў агромністым абсягу чалавечых патрэб. Спачатку нават здавалася, што яны абралі беспройгрышны варыянт, таму што жанр простага і дакладнага адказу на жыццёвыя пытанні можа зацікавіць практычна кожнага. Аднак на БТ законы дыялектыкі не спрацоўваюць, і колькасць перадач яўна не спяшалася перайсці ў іх якасць. Экран, распачаўшы дзейнасць па прынцыпу "чым больш, тым лепш", паказаў, што мноства самай разнастайнай інфармацыі здольная выклікаць і псіхалагічны шок. Інфармацыя адбіраецца не вельмі старанна, яна калі праўдзівая, а калі і штучная. А калі дадаць сюды яшчэ і традыцыйную для БТ аднастайнасць ужо не толькі зместу і формы сюжэта, але нават пачуццяў і слоў, што паўтарае амаль кожны аўтар, дык канчатковы несуцяшальны вынік ад прагляду цалкам зразумелы. Стаўка была зроблена на звычайныя чалавечыя патрэбы і каштоўнасці, аднак у якасці адзінай і

абагульняючай эстэтычнай катэгорыі яны аказаліся непрадуктыўнымі.

Наступны тактычны ход вызначаўся большай збалансаванасцю. На БТ справядліва вырашылі, што калі гэта дзяржаўны канал, ён павінен звяртацца да ўсіх без выключэння грамадзян краіны — забаўляць і настаўляць, і сеяць добрае і вечнае. Прычым калі расійскія каналы імкнуцца ў праграмнай стратэгіі рэзка адрозніваіцца адзін ад аднаго, дык наша тэлебачанне чэсна прызнаецца, што, наадварот, хоча быць як усе.

Сённяшняя беларуская тэлепраграма — бясспрэчнае сведчанне таго, што яе робяць здольныя людзі, у якіх ёсць цікавыя задумы, тэхналагічнае ўмельства, валоданне сучаснымі прыёмамі камунікатыўнага ўздзеяння. Невыпадкова перадачы апошніх тэлесезонаў ("Добрай раніцы, Беларусь", "Пазнай сябе", "На хвалі ўзаемаразумення") паступова знайшлі сваю інтанацыю. Перадача павінна быць зразумелая ўсім, хто сядзіць у гэты момант ля тэлевізара. Калі не, падрыхтоўка аказваецца неадэкватнай задуме, разліку на агульную цікавасць. Цікавіць аўдыторыю, між іншым, наступнае: здароўе, быт, маральныя пытанні, біяграфіі зорак. А жыццё прымушае звяртацца да эканамічных цяжкасцяў, прававых калізій, праблем дзяржаўнага будаўніцтва. Тэлеканалу даводзіцца злучаць і тое, і другое: задавальняць інтарэсы гледача і накіроўваць яго ўвагу на аб'ектыўна значныя бакі жыцця рэспублікі. Тэлекампанія ганарыцца тым, што захавала ўвесь комплекс сацыяльных функцый. Нават гумар, які заўжды быў у дэфіцыце і прысутнічаў у лепшым выпадку ў якасці старонкі часопіса "Народны кантроль". Сёння ён трывала атабарыўся ў штодзённым вячэрнім блоку. І праграмы "Банка коміксаў", "Смяяцца не грэх", "Марсава поле" і г. д. падабаюцца масаваму гледачу, нягледзячы на ўзровень іх выканання — як бытавой траўлі анекдотаў, эстэтызаваных экранам. Таксама добрая справа, карысная і неабходная, — з'яўленне на БТ перадач для інвалідаў, для прадстаўнікоў розных нацыянальных і рэлігійных меншасцяў, бо ніводная частка аўдыторыі не павінна быць дыскрымінаваная.

Сапраўды, на нашым канале ёсць многае, але не стае галоўнага — публіцыстыкі. Аб'ектыўны аналіз, суперажыванне, пошук, грамадзянская пазіцыя — усё гэта саступіла месца прапагандысцкім кампаніям, не надта чыстым палітычным тэхналогіям. Замест вострых журналісцкіх расследаванняў мы маем міфалагічныя перадачы "Зроблена ў Беларусі" і "Спажывецкі кошык", дзе ўвага гледача канцэнтруецца на дасягненнях народнай гаспадаркі.

Шырокі грамадскі рэзананс маглі б мець перадачы "Падзея" і "Палітычныя дыялогі", дзе ў якасці суразмоўцаў выступаюць людзі дастаткова высокага сацыяльнага статуса. Аднак пытанні, якія абмяркоўваюць тэлежурналісты разам са сваімі суразмоўцамі, часта вельмі далёкія ад канкрэтных турбот звычайнага чалавека. Яны датычацца перш за ўсё кіраўнікоў, чыноўнікаў дзяржаўных устаноў. Гэта ім адрасавана афіцыйнае тлумачэнне рашэнняў вышэйшага эшалона ўлады як найбольш правільных і мэтазгодных у сучасных умовах. Дэманстрацыя ўсеагульнай любові да ўлады, якую сведчыць БТ, перашкаджае нармальнай рабоце тэлеканала. Перашкаджае звяртацца да рэальнага жыцця людзей, да нормаў і спосабаў іх узаемадзеяння з навакольным светам. Менавіта такая чалавеказнаўчая накіраванасць тэлепраграм дапамагла б каналу здзейсніць пераход ад ідэалагічных клішэ да агульначалавечых каштоўнасцей.

На жаль, яшчэ не сышлі ў мінулае старыя прыёмы кансалідацыі айчыннай аўдыторыі шляхам супрацьпастаўлення Беларусі астатняму свету: нам прыпісваюцца ўсе магчымыя перавагі, а яму пакідаюцца выключна недахопы і негатыўныя якасці. У прыватнасці, Агенцтва тэленавін, якое мае 9 штодзённых выхадаў у эфір, пастаянна апявае нашае ініцыятыўнае кіраўніцтва, самы правільны шлях дзяржаўнага развіцця, растучыя паказчыкі ў эканоміцы і сацыяльным жыцці. Тым самым люстэрка жыцця рэспублікі ператвараецца ў інструмент палітычнага кіравання грамадствам. Пошук духоўнага адзінства толькі праз афіцыйную ідэалогію хоць і грунтуецца на законным імкненні да грамадскай згоды, у лепшым выпадку рэпрэзентуе сувязі толькі па вертыкалі — паміж грамадствам і ўладай. Такі шлях па сваёй сутнасці не можа не быць тупіковым, таму што ігнаруе гарызантальныя звёны сацыяльнага дыялога паміж членамі грамадства. Плюралізм думак і дасягнутая на аснове дыялога розных сіл згода ёсць абавязковая ўмова інфармацыйнай бяспекі краіны.

Практычна ўвесь грамадска-палітычны блок БТ прапануе мала новага і арыгінальнага і таму выглядае блякла і невыразна. Нягледзячы на масіраваны наступ на свядомасць гледача, людзі застаюцца абыякавымі да прапаганды і даволі часта дзейнічаюць насуперак ёй. Тэлевізійныя аўтары так і не навучыліся думаць і адчуваць сінхронна са сваёй аўдыторыяй.

Безумоўна, свабода журналісцкай творчасці заўжды адносная. Тэлежурналісты абмежаваныя асаблівасцямі і попытам сваёй аўдыторыі, не гаворачы ўжо пра тое, што ТБ свядома выступае інструментам улады, якая імкнецца ператварыць экран у агульнадзяржаўны сродак агітацыі і прапаганды. Аднак менавіта свабодная публіцыстыка, ад якой так паспешліва пазбавіўся канал, здольная была працаваць на ўмацаванне пачуцця прыналежнасці кожнага да ўсіх, падтрымліваць нармальнае функцыянаванне грамадства.

Савецкае ТБ было па-свойму унікальнае. Яно апербірывала лозунгамі, заклікамі, простымі формуламі, звярталася не да асобы, а да грамады, да масы. Сёння БТ хоча перш за ўсё спадабацца ўсім. Прыдушанае гэтым абавязкам, яно ўсведамляе, што размаўляць з гледачом трэба сучаснай тэлевізійнай мовай. Аднак так і не здолела зразумець, што інтарэс дзяржаўны і інтарэс ведамасны — гэта не адно і тое ж, што можна даваць загады журналісту, але залежны журналіст будзе нецікавы і непераканаўчы. Трэба вучыцца фарміраваць у сваіх праграмах тон аб'ектыўнасці і незалежнасці, ствараць традыцыі ўдумлівых і ўважлівых адносін да патрэбаў грамадства.

Пра бабскае царства без двукоссяў

Ала БАБКОВА

У Мінску прайшла рэтраспектыва фільмаў нямецкага рэжысёра Хельке Зандэр

"Я раблю фільмы не як феміністка..."

Калі Хельке Зандэр залічваюць у роданачальніцы феміністкага кіно, яна мякка, але рашуча не пагаджаецца з гэтым: "Я б не сказала, што з'яўляюся заснавальніцай феміністкага кіно. Ды я гэтага і не жадала б. Я хачу рабіць фільмы як мастак і зусім не абавязкова пра жанчын... Я і падумаць не магла, што мне калісьці давядзецца зрабіцца арганізатарам чагосьці накшталт жаночага руху. Так здарылася. Так павінна было атрымацца, каб я магла працаваць. У мяне проста не было іншага выбару". Гэта фрагмент з інтэрв'ю журналісткі Рэнаце Фіскеці.

Такім чынам, каб застацца ў прафесіі, Хельке Зандэр давялося займацца справамі, якія мелі ўскоснае дачыненне да кінематографа або не мелі аніякага. Адбывалася яе хрышчэнне на грамадска-палітычнай ніве ў канцы 60-ых — пачатку 70-ых гадоў. Гэта быў перыяд грамадскага крызісу ў шэрагу краін Еўропы, звязанага з леварадыкальным студэнцкім рухам. У гэты час у Заходняй Германіі (1969 г.) "да руля" прыйшлі сацыял-дэмакраты на чале з Вілі Брандтам. Памятаю, як падтрымлівала тады савецкая прэса вулічныя маладзёжныя палітшоу ў ФРГ, а кінакрытыкі ўглядаліся ў "стужкі пратэсту" і разважалі пра новыя сюжэтныя мадэлі заходнегерманскага кіно.

Сярод гэтых бурлівых хваляў мільгала і імя Хельке Зандэр. Дзякуючы арганізатарскаму таленту яна хутка ўвайшла ў лік лідэраў новага жаночага руху ў ФРГ, удзельнічала ў страйках выхавацелек дзіцячых садкоў, выдала ў 1972 годзе першы "Даведнік для жанчын". Значныя вынікі мела культурна-грамадская акцыя, арганізаваная ў 1973 г. у Берліне, — першы міжнародны семінар жанчын-кінематаграфістак. Хельке Зандэр ладзіла яго разам з другой вядомай жанчынай-рэжысёрам Клаўдзіяй фон Алеман. Практычнай мэтай семінара быў паказ кінастужак і абмеркаванне праблем, якія непакоілі ўсіх нямецкіх жанчын, — перш за ўсё тых, што тычыліся дзетараджэння (у пачатку 70-ых пайшоў ланцуг выступленняў супраць артыкула № 218 Канстытуцыі ФРГ, які забараняў аборты). Фактычна з гэтага мерапрыемства ў Германіі пачаўся жаночы кінафестывальны рух і арганізацыя шматлікіх цэнтраў, асацыяцый, ліг феміністкай накіраванасці. Праз год Хельке Зандэр стала заснавальніцай часопіса "Жанчыны і кіно", а пазней актыўна змагалася за годнае прадстаўніцтва суайчынніц у розных інстытутах грамадства, у прыватнасці за магчымасць атрымання жанчынамі прывілеяў у сферы масавай інфармацыі і мастацтва.

"Вам даводзілася цярпець нападкі з-за вашай ролі ў жаночым руху?" — пытанне з ужо цытаванага інтэрв'ю.

"Так, бясконца".

"Да гэтай пары?"

"Так, і гэта не што іншае, як стэрэатып навешвання ярлыкоў. Займаюцца гэтым перш за ўсё тыя, хто цябе не ведае. Сёння, напрыклад, лічыцца кепскім тонам рабіць жаночае кіно, хоць жанчыны, якія здымаюць фільмы, ніколі не называлі іх "жаночым кіно". Гэта прыдумала прэса... Зразумела, фільмы мы заўсёды рабілі як жанчыны. Але я ў першую чаргу мастак, а затым яшчэ і сацыяльная істота — тут прысутнічае мноства фактараў. Я раблю фільмы не як феміністка, а як Хельке Зандэр, але ў іх праяўляецца і тое, што я — жанчына".



Гальштук як атрыбут самасцвярджэння

Рэтраспектыва фільмаў Хельке Зандэр у Мінску пачыналася з дакументальнай стужкі "Нямецкія жанчыны і іх мужчыны" (1989). Яна дакументальная паводле жыццёвага матэрыялу, але цэментуецца іграбым персанажам Лізхен Мюлер — з гэтым прозвішчам асацыюецца звычайная нямецкая жанчына (яе іграе актрыса Рэне Фельдэн, якую ведаюць як выканаўцу роляў хатніх гаспадынь, афіцыянтак і да т. п.). Канешне, фігура гэта ўмоўная, таму што наіўная абывацелька Лізхен выконвае аўтарскую аналітычную мэту — выцягнуць на ўсеагульны агляд тыя канфлікты ва ўзаемаадносінах полаў, што не ўспрымаюцца грамадствам у якасці анамальных.

Пасля прагляду стужкі "Нямецкія жанчыны і іх мужчыны" я спыталася ў Хельке Зандэр: ці зацікавіліся яе фільмам сацыёлагі або сацыяльныя псіхолагі? Высвілася, не. Дзіўна. Тут шмат чаго па іх профілю — ад інструментарыя (прыём апытання людзей розных катэгорый, уключанае назіранне) да багатага фактычнага матэрыялу па гендэрных праблемах. Пытанні задаюць гераіня, сама Хельке Зандэр, рэжысёр

Клаўдзія фон Алеман, а адказваюць прадстаўнікі ўсіх класаў грамадства. Спачатку пытанне здаецца легкадумным: як немецкія мужчыны ставяцца да гальштука? Аднак праз кароткі час усведамляеш: гэта не толькі звыклая частка мужчынскага адзення, але ў шматлікіх выпадках яшчэ і характарыстыка сучаснага Адама. "У гальштуку мужчына адчувае сябе больш важным, чым без яго", "Гальштук дэманструе тое, што ў галаве" — такія высновы робіць гераіня пасля адказаў прадстаўнікоў "моцнага полу". У гаспадара гальштука, як міжвольна сведчыць ён сам, ёсць шэраг пераваг у параўнанні з сучаснай Евай. Напрыклад, прыняцце кіраўнічых рашэнняў належыць толькі яму. І ён мае права хаваць ад грамадства інфармацыю, якую лічыць канфідэнцыяльнай. Ён можа выбіраць бардэль па сваёй кішэні. Камера вонкавага назірання на тэрыторыі ўрадавых пабудоў і бундэстага рэагуе на наведвальніка-мужчыну не так нервова, як на дамскую постаць. Ну, а самае галоўнае — гэта дамінанта ўсяго фільма — немецкі мужчына не адчувае сораму як біялагічная істота. Ён адчувае віну як прадстаўнік германскай нацыі за тое насілле, што адбывалася пры гітлерызме ў адносінах да іншых народаў. Разам з тым жорсткасць у дачыненні да жанчыны, якая доўжыцца з стагоддзя ў стагоддзе, не асэнсоўваецца як насілле. Паводле статыстыкі, у Германіі ў час здымкаў адбывалася 330 тысяч згвалтаванняў жанчын у год. Мужчынскі род, як бачна з фільма, скептычна ўспрыняў прагноз-лічбу стваральнікаў стужкі: праз дзесяць гадоў у ФРГ могуць падпасці пад згвалтаванне тры мільёны жанчын, г. зн. дзве трэці ўсіх немак. Думаеш: няўжо патрэбна перажыць катастрофу, аналагічную ваеннай паразе нацыі, каб усвядоміць маштабы штодзённага злачынства? Тым больш што праблема, якую выставіла на публічны агляд Хельке Зандэр, не асэнсаваная ва ўсім свеце. Да гэтай анамаліі яна вернецца праз некалькі гадоў у дакументальнай стужцы "Вызваліцелі і вызваленыя" (1992 г.). Калі мае суайчыннікі паглядзелі яе ў Санкт-Пецярбургу, дзесяткі два жанчын і мужчын гатовыя былі ўчыніць самасуд над рэжысёрам. Але калі яны пачалі абмяркоўваць тыя факты, што паведаміў фільм, то паступова перайшлі на бок аўтара. Пра гэты фільм — ніжэй. А цяпер адкажам на пытанне: ці знайшла немка Лізхен Мюлер мужчыну-мару? У фінале яна, уладкаваўшыся на канапе, пераключае тэлеканалы. Побач — два пародзістыя сабакі. На экранах усіх каналаў — мужчыны, падобныя адзін да аднаго. Фінал іранічны як і многае ў фільме, нягледзячы на яго аналітычную накіраванасць. Маўляў, не будуйце ілюзій, кабеты. Пакуль што свет далёкі ад гарманічных адносін паміж мужчынам і жанчынай. Вы ж чулі выказванні хлопчыкаў-падлеткаў: у іх галовах ужо сядзіць стэрэатып, што жанчыне па-ранейшаму наканаваны толькі "кюхе, кляйдэр, кіндэр, кірхе" (словам, увесь той набор, які яна атрымала ў старазапаветныя часы).



2



3

Разбурэнне сцэны замоўчвання

У 1993 годзе ў межах міжнароднага кінафестывалю "Пасланне да чалавека" ў Санкт-Пецярбургу быў прадэманстраваны трохгадзінны фільм Хельке Зандэр "Вызваліцелі і вызваленыя". Рэжысёр сама з'яўляецца ў кадры, сама каментуе факты. Робіць гэта вельмі лаканічна, аддаючы асноўную прастору стужкі дакументам, сведкам, фактам. "Гэта фільм аб згвалтаваннях у ваенныя часы, — чуецца голас Хельке Зандэр. — Паколькі лепш за ўсё я ведаю сітуацыю ў Берліне, у фільме ідзе гаворка пра тое, што адбывалася тут. Усе ведалі пра гэта, але ніхто нічога не казаў — як у нашыя дні пра жахі ў Кувейце, у Югаславіі..."

У першыя тыдні траўня 1945 года немецкія жанчыны і дзяўчынкі былі ў масавым парадку гвалтаваныя савецкімі, французскімі, амерыканскімі салдатамі і афіцэрамі. Іх вылоўлівалі на вуліцах скаронага Берліна, хапалі ва ўласных дамах і падчас аблаў на рынках, вывозілі за горад і гвалцілі. Героі фільма з савецкага боку сцвярджаюць, што быў загад камандавання, які забараняў кантакты з немкамі, бо былі сярод іх "патрыёткі", якія заражалі венерычнымі хваробамі. Але, як бачна з фільма, перасцярогі малаэфектыўныя перад эйфарыяй насілля.

Першая частка фільма ў асноўным аддадзена маналогам жанчын. Упершыню — праз 45 з лішкам гадоў — яны пераадолелі комплекс бязвінна вінаватых, адкрыліся для споведзі пра тое, што перанеслі ў жахлівы для іх час перамогі саюзнікаў. Іх сведчанні падмацаваны медыцынскімі карткамі 1945—1946 гадоў аб родах, абортах, самазабойствах, іншымі дакументамі. Другая частка стужкі "Вызваліцелі і вызваленыя" даследуе вынікі ўчыненага пераможцамі. Яны вельмі сумныя: дзеці, якія зрабіліся ізгоямі грамадства, сем'і, якія не адбыліся, бо да згвалтаваных жанчын ставіліся як да пракажоных. Так было на абодвух баках фронту, савецкім і нямецкім, сцвярджаюць Хельке Зандэр і яе сааўтар па сцэнарыю Барбара Ёр. У фільме ёсць эпізод, зроблены з фотаздымкаў, які ў перакрыжаваным мантажы паказвае згвалтаваных савецкіх жанчын на тэрыторыі, акупаванай нацыстамі, і немецкіх жанчын у траўні 1945 года. Злачынства не мае нацыянальнасці. Бязлітасны фільм. Наша савецкая свядомасць, якая карміласа аднабаковай ваеннай гістарыяграфіяй, — як гэта адчувалася на дыскусіі ў Санкт-Пецярбургу (я на ёй прысутнічала) — супраціўлялася, адмаўлялася верыць фактам фільма. Шакіраваныя гледачы пайшлі ў атаку, абвінавачваючы стваральнікаў у рэваншызме, у канцэнтрацыі ўвагі на пакутах немак, у той час калі на тэрыторыі СССР нацысты нарабілі злачынстваў нашмат больш. Нешта пачало мяняцца ў розумах гледачоў пасля таго, як адзін інжынер прыгадаў выпадак: 14-гадовым падлеткам ён чуў гісторыі самахвала-франтавіка, які сам згвалтаваў не адну дзяўчыну ў траўні сорак пятага. Аўдыторыя задумалася: а чаму мы не ведаем пра гэта? Нехта спытаў: "У нас хіба ёсць хоць бы адна стужка пра гвалтаванне нацыстамі савецкіх жанчын?" Прыгадалі мастацкі фільм "Бабскае царства", яшчэ некалькі стужак. Аднак "узараць" гэтую тэму ўздоўж і ўпоперак — так, як гэта зрабіла нямецкі рэжысёр, — ніхто не рашыўся. Заслуга Хельке Зандэр у тым, што яна парушыла сцэну замоўчвання, бо і ў Германіі, і ў СССР лічылі за лепшае не кранаць учыненага мужчынамі-франтавікамі.

Гэты фільм меў вялікі грамадскі рэзананс у тых краінах, дзе ён дэманстраваўся. У Нью-Йорку ён быў узнагароджаны прэстыжнай прэміяй Human Rights, а на II Міжнародным фестывалі жаночага кіно ў Мінску (1993 г.) атрымаў спецыяльны прыз журы.

Фемістка — не значыць мужаненавісніца

Як можна зразумець з прадстаўленых фільмаў, Хельке Зандэр нецікава займацца тымі гістарычнымі і сучаснымі з'явамі, у якіх ужо пакапаліся іншыя мастакі. Оптыка яе погляду накіравана ў тыя сферы, дзе ненармальнае прымаецца за нармальнае, дзе сацыяльна-псіхалагічныя брыдкасці не ўспрымаюцца як грамадская дысгармонія.

Каму б прыйшла ў галаву думка крыху перайначыць вядомы лозунг правадыра рускага пралетарыяту Уладзіміра Леніна і паставіць "жаночае пытанне" такім чынам: "А калі кухарка павінна вучыцца кіраваць дзяржавай?". Яго можна было пачуць у ранняй ігравой стужцы рэжысёра "Усебакова абмежаваная асоба", зробленай у 1977 годзе. Жыццё гераіні Эды, жанчыны таленавітай, энергічнай (яе ролю выканала сама Хельке Зандэр), служыць антытэзай аптымістычным заявам палітыкаў, таму што асяроддзе стварае ўсе умовы, каб "кухарка" памятала пра сваё седала. Канешне, у фільме гэта зроблена не так прасталінейна, а праз пачуцці гераіні, якая бачыць свет не праз ружовыя акуляры. Дарэчы, амаль у той жа час савецкі рэжысёр Мікалай Абуховіч зняў дакументальную карціну "Мая мама — герой" (1979 г.) — назіранне за жыццём славутай ткачыхі Валянціны Голубевай, заўсёдніцы ўрачыстых прэзідыумаў, пастаяннага члена дэлегацый, што пасылалі за мяжу. Фільм недвухсэнсоўна даводзіў: заклік кіраваць дзяржавай, кінуты "кухаркам", — блеф, і нават удзел жанчыны ў гульнях на палітычнай арэне абарочваўся адлучэннем ад мужа і сына, інтэнсіўнай, да стану "выціснутага лімона" працай (у фільме ёсць эпізод: Валянціна Голубева дома, пасля двухзменнай працы, не здольная нават скінуць абутак; яна так і застаецца сядзець у калідоры са слязьмі на вачах). Фільм "Мая мама — герой" паклалі на паліцу. Ён выйшаў да гледача ў перабудовачныя часы — праз дзесяць гадоў.

У ігравым фільме "Пачатак усіх жахаў — каханне" (1983 г.), паказаным у час мінскай рэтраспектывы, Хельке Зандэр зноў узнімае "жаночае пытанне" праз пачуцці герояў. Дзве жанчыны і мужчына кахаюць адно аднаго, раўнуюць, сыходзяцца, зноў разыходзяцца ў разгубленасці. Традыцыйны "трохкутнік" спатрэбіўся рэжысёру, каб выйсці на праблему так званага нефізічнага гвалту, або, як фармулюе адна з гераінь, — "гэта пратэст супраць духоўных траўм, якія могуць быць прыраўняныя да цялесных". У савецкіх стужках, асабліва ўзору 50-ых—60-ых гадоў, жанчына, калі яе пакідаў муж, накіроўвалася ў парткам. Заходняя жанчына, як высвятляецца, абараняла сябе сама, а калі і прыцягвала грамадскую ўвагу да матрыманіяльных праблем, то з пункту гледжання абароны яе чалавечай годнасці. Фрэя (Хельке Зандэр), якая ўвасабляе філасофію аўтара, адчувае сябе зняважанай і пакутуе не столькі ад таго, што пакінута каханым чалавекам, а ад таго, што ён па-здрадніцку хлусіць ёй. Мана, на яе розум, — гэта несправядлівасць, жорсткасць да любога чалавека. Вось яе маральнае крэда, выказанае Ганне, саперніцы: "Калі мы і надалей будзем гэтак жа згодліва ставіцца да яго жорсткасці, то ўвесь час будзем рабіць яго віноўнікам, а сябе — ахвярамі. Я хачу разарваць гэта заганнае кола". Усе спробы Фрэі выклікаць Траўгата на шчырую размову аказаліся марнымі. Так яны і засталіся на паралельных жыццёвых дарогах: ён плыве ў Амерыку з новай пасіяй, яна — едзе на кані па беразе, побач — другі конь, з пустым сядлом.



4

1 Хельке Зандэр у Мінску ў час працы над фільмам "Вызваліцелі і вызваленыя".
2 Хельке Зандэр у фільме "Маці-жывёла, маці-чалавек".
3 Згвалтаваная савецкая жанчына (фільм "Вызваліцелі і вызваленыя").
4 Афіша дакументальнай стужкі "Немецкія жанчыны і іх мужчыны".
5 Хельке Зандэр у мастацкім фільме "Суб'ектыўны фактар".

Не ўпэўнена, што я, як чалавек з іншым менталітэтам, усё зразумела ў стужцы Хельке Зандэр. Да таго ж недзе побач знаходзіўся апанент, які іранізаваў над усёй "дамскай тэмай" увогуле. "Дзівоснае непаразуменне, — чулася мне, — усё так званае жаночае пытанне, ахапіўшае, як гэта і павінна быць з усялякай пошасцю, большасць жанчын і нават мужчын!" Мой апанент — Леў Талстой, які пры кожным зручным выпадку не шкадаваў кпінаў у адрас жаночага руху.

Гэтак іранізаваў геній, мастацтва якога крычыць пра таямніцы, загадкі ўзаемапрыцягнення і ўзаемаадштурхвання двух полаў. Чаму Лёвін, які самаахдана кахаў Кіці, гатовы быў скончыць жыццё самагубствам? Чаму Ганна любіла Сярожу, сына ад нялюбага Карэніна, і была амаль абыякавая да дачкі, якую нарадзіла ад Уронскага? Чаму, апісваючы псіхалагічны свет мужчыны або жанчыны, Талстой бачыць унікальнасць кожнай асобы, а ў артыкулах і дзённіках рэўнасна абараняе правы аднаго з партнёраў. Нарэшце чаму і праз стагоддзе пасля Талстога "жаночае пытанне" мусіруецца на ўзроўні сусветнай супольнасці? Канвенцыя ААН "Аб ліквідацыі ўсіх форм дыскрымінацыі ў адносінах да жанчыны" заклікае "...змяніць сацыяльныя і культурныя мадэлі паводзін мужчын і жанчын дзеля выкаранення забабонаў і скасавання звычаяў і ўсёй іншай практыкі, што грунтуецца на ідэі непаўнавартасці або перавагі аднаго з полаў, або стэрэатыпнасці ролі мужчын і жанчын".

Пра заходні фемінізм, які мае ўжо салідную гісторыю, мы ведаем, у асноўным, па яго крытыцы. Маўляў, змагаюцца сытыя амбіцыёзныя жанчыны за тое, каб хадзіць, як і мужчыны, аголенымі да штаноў, каб выціснуць мужчынскі род на ўзбочыну і г. д. За апошняе дзесяцігоддзе, дзякуючы кантактам на Міжнародным кінафестывалі жаночага кіно ў Мінску (ён існуе з 1991 г.), можна было пераканацца ў тым, што крайнасці фемінізму выдаюцца за яго сутнасць. Вядомы рэжысёр Валерый Рубінчык, які некалькі разоў узначальваў фестывальнае журы (на МФЖК члены журы — мужчыны), зрабіў выснову: "Калі тое, што тут адбываецца, — фемінізм, то лічыце мяне феміністкай".

Каштоўнасць стужак Хельке Зандэр — у тым, што яны, па-першае, выцягваюць на святло карані праблем ва ўзаемаадносінах полаў, па-другое — даследуюць самую капрызную галіну чалавечай псіхалогіі — пачуцці, антылогіку іх зменлівасці.

Калі б Хельке Зандэр прапаведавала нянавісць да мужчын, наўрад ці заставалася б цікавай кінематаграфісткай. Адно з галоўных пытанняў, якое імкнуцца вырашыць гераіні яе фільмаў, фармулюецца наступным чынам: "Як можа жанчына кахаць мужчыну, не адракаючыся ад сябе?". Праблема глабальная. Калі сумняваецеся, спытайце ў псіхолагаў, што азначае тэрмін "спажыванне чужога жыцця" ў сям'і. Або адкажыце на самае простае пытанне: хто часцей у сямейным жыцці ахвяруе прафесійнай кар'ерай — мужчына ці жанчына?

5



У ландшафту жаночы твар

Дзмітрый КАРОЛЬ

Выставачны праект "Ландшафт цела — цела ландшафту" з серыі "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі". Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск, студзень — люты 2000 г. Куратар выставачнага праекта Дзмітрый Кароль, куратар серыі выстаў "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі" Уладзімір Парфянок. Віртуальны варыянт выставы змешчаны ў рубрыцы "Агляды выставаў" вэб-сайту "Photoscope.by" па адрасу: http://photoscope.iatp.unibel.by/.

І стварыў Гасподзь Бог чалавека з праху зямнога, і ўдыхнуў у твар яго дыханне жыцця, і стаўся чалавек душою жывою.
Быццё. 2, 7.

І былі абодва голыя, Адам і жонка яго, і не саромеліся.
Быццё. 2, 25.

У разнастайнасці нашых суадносінаў з уласным целам ёсць і такія, якія стасуюцца з думкай, што нашае цела — гэта адно з мноства іншых цел, што яно інкарпаравана ў агульную сістэму цел і жыве там у аўры адчужэння. Але мы амаль ніколі не задаём сабе пытанняў, як яно апынулася там — удалечыні ад нас, калі мы "адпусцілі" яго ад сябе?

Уласна, адкрыццё цела і азначала з'яўленне чалавечага. Гэтае першае адрозніванне сябе ад цела чалавек так і не змог пераадолець, паколькі самасвядомасць чалавека і ёсць дзеянне адрознівання душы і цела. Такім чынам, калі верыць Жаку Лакану, сама свядомасць — гэта вынік выпадковасці і існуе свядомасць толькі дзякуючы вачам і вушам ([Адам] "сказаў: голас Твой я пачуў у раі, і збаяўся, таму што я голы, і ўтаіўся. І сказаў [Бог]: хто сказаў табе, што ты голы?" (Быццё. 3, 10 — 11)). Пасля таго, як Адам і Ева, гэтыя першыя эмігранты Адзінага, займелі здольнасць бачыць сябе як цела ("і адкрыліся вочы ў іх абодвух"), здольнасць, якую немажліва зразумець інакш, чым атаясамленне бачання і ведання — бачыць тое, што ведаеш, і ведаць тое, што бачыш, — пасля гэтага самым глыбокім у чалавека зрабілася скура (Поль Валеры). Але што ж адбылося ў Эдэме, акрамя парушэння забароны з'есці плод пазнання? Кажучы словамі Бадрыяра, у садзе адбылося нараджэнне культуры сэнсу як культуры адрознівання цела і ***твару***, у выніку чаго "ён адзіны толькі і мае ўсё багацце выразу, ён адзіны толькі надзелены поглядам". Прынцып ***"твараладабенства"*** (visagéification) зрабіўся дамінуючым у еўрапейскай культуры сэнсу як прынцып дэкадзіравання значэнняў цел і ландшафтаў.

Калі старажытныя грэкі разумелі чалавека як меру ўсіх рэчаў, яны мелі на ўвазе цалкам канкрэтнае і матэрыяльнае чалавечае цела, якое арганізоўвала свет згодна свайму вобразу і падабенству. Чалавечае цела пастаянна несла ў сабе той спосаб, з дапамогай якога навакольны свет рабіўся сувымерным чалавеку. Інакш кажучы, цела, па сутнасці, і ёсць тое, што злучае свет і чалавека ў арганічнае цэлае космасу.

Праект "Ландшафт цела — цела ландшафту" быў задуманы як эксперыментальнае даследаванне сродкамі фатаграфіі гэтай старажытнай амбівалентнасці цела і ландшафту. Наш штодзённы досвед зніціаваны з пастаянным кантролем бяс-



1

печных дыстанцый цела і рэчаў. Аднак уласнае жыццё цела прадугледжвае невядомую, таямнічую блізкасць цела і прасторы, якая існавала для нас у дзяцінстве, але амаль цалкам была страчана з набыццём мовы. Эксперыментальны характар праекта злучаны са спробамі патрапіць у гэтую да-моўную вобласць адзінства цела і ландшафту, вярнуцца да свайго цела праз эмпатыю фатаграфічнага вобраза, здзейсніць тое, што М.Мерло-Панці назваў "пераадкрыццём уласнага цела". Такое вяртанне непазбежна вядзе да таго, што цела чалавека, формы ягоных рухаў самі па сабе ўжо з'яўляюцца спецыфічным светам. Той цэласнай і жывой прасторай, з якой навакольны свет праецыруецца і ствараецца. Вобраз цела, ягонага быцця ў свеце і ёсць кантэкст, падстава для ўспрымання свету і сябе ў ім.

Сімвалічная задача візуальнага экспанавання цела па сваёй задуме была блізкай той, якую паставіў перад сабой Анры Бергсон: уразумець цела не з ягонага ўсведамлення (калі цела праецыруюць у свядомасці як вобраз для большай свабоды маніпуляцый з вобразам), а ўразумець цела як "імгненную выразку", якім чынам "той асаблівы вобраз, які трымаецца пасярод іншых вобразаў і які я называю сваім целам, уяўляе сабою папярэчны разрэз усясветнага ажыццяўлення, станаўлення" (А. Бергсон. Материя и память. СПб., 1914. С. 146).

Ці была гэтая задача выканана?

Каб не адказваць на гэтае пытанне, я хацеў бы нагадаць тую з фатаграфій **Зоі Мігуновай**, дзе фігура маладога аголенага мужчыны завісае на трубе ў позе дзіўнай няўстойлівай раўнавагі. Я б вызначыў гэтую позу як іранічны вобраз-фетыш раўнавагі ўсіх цел і ландшафтаў выставы. Менавіта фетыш, паколькі адносіны да цела як да фетыша якраз у тым значэнні, якое спалучае ў адзіны вопыт ***рэлігійнасць***, ***неадушаўлёнасць*** і ***звышнатуральнасць***, былі характэрныя для ўсіх работ, дзе гэтыя тры вымярэнні разгортваліся і перакрыжоўваліся.

"Фетыш" — гэта і назва адной з дзвюх экспанаваных работ **Дзяніса Раманюка** (трэцяя работа не выстаўлялася з прычыны яе "этычнай небяспечнасці"). Раманюк умее і любіць працаваць з позамі, яго фігуры — гэта амаль заўсёды экспрэсіўныя жэсты-знакі ўнутраных станаў. "Фетыш" у Раманюка злучае вучэбны экспанат-муляж жаночай вагіны з тварам мужчыны — атрымліваецца нешта падобнае на маску. Павернуты да гледача, твар мадэлі не столькі хаваецца за гэтай маскай, колькі імкнецца злучыцца з ёю пад уздзеяннем вонкавага позірку. Нявыстаўленая фатаграфія працягвала гэтую сцэну, але цяпер вагіна рабілася маскай пеніса: яна сімвалічна замяшчала мужчынскія палавыя органы і гэтым падкрэслівала фетышысцкае звядзенне жаночага цела да некалькіх элементаў, якія сімвалічна абменьваюцца на раўнацэнныя элементы мужчынскага цела. Такая эратычная рэдукцыя схемы жаночага цела сама па сабе не новая, аднак варта адзначыць, што ў Раманюка орган-фетыш візуальна ўспрымаецца як нешта "вострае", тое, што "рэжа", "перакройвае" мужчынскае цела тым мацней, чым бліжэй ён знаходзіцца да таго, хто карыстаецца ім у сваіх мэтах. Гэты вобраз "перакройвання" схемы цела (як вынік бяспечнай блізкасці цел і знакаў цел) кажа пра існаванне агульнага сімвалічнага поля, дзе адбываецца трансфер і абмен целамі, іх часткамі, дзе ў цела існуе мноства валентнасцей, з дапамогай якіх яно злучаецца з іншымі целамі, ствараючы новыя тыпы цел. Выставу вобразна можна разглядаць як экспазіцыйную гармату, якая бамбардуе цела-кокан заражанымі фетышысцкай энергіяй часціцамі, апраменьвае яго колерам, фрагментуе і дыферэнцыруе яго з дапамогай кадрыравання, факусіроўкі і ракурсаў здымкі. І ўсё гэта дзеля таго, каб стварыць эфект прасторы, у якой целы яшчэ вольныя ад твараў, а твары — ад цел.

Экспазіцыя выставы нанізвае часцінкі-фетышы на універсальную лінію цела. Прасторавае падзяленне экспазіцыі на дзве сцэны-паверхні фармалізуе два складнікі гэтай лініі: метафару і метанімію як сімптом і жаданне, кандэнсацыю і зрушэнне, рэалістычнасць і сімвалічнасць. Сцэна-метафара і сцэна-метанімія. На іх перакрыжаванні глядач натыкаецца на тупік фетышаў Дзяніса Раманюка.

Гендэрныя ландшафты цел заўсёды ўтойваюць пэўны неэратычны вопыт, які ў прынцыпе не парнаграфічны, як не з'яўляецца парнаграфічным, скажам, фільм "Імперыя жарсці" Асімы, дзе мяжа сексуальнага збліжэння канцэнтруе ў сабе вопыт мяжы жыцця як такога. У "складкі" гендэра пастаянна ўваходзіць нешта нечалавечае, тое, што прыходзіць звонку і не мае ўласнага месца ў чалавечым целе, але разам з тым яго вызначае. Аднак такі фатограф, як **Уладзімір Парфянок***, прадэманстраваў на гэтай выставе магчымасці аптычнага размнажэння цела, пры якім цела захоўвае візуальны агрэгатны стан менавіта цела, а не чагосьці іншага. Мультыпрызматычная тэхніка здымкаў дазволіла Парфянку фрагментаваць часткі цела, напрыклад грудзей мужчыны, дамагчыся мутацыі цела, вынікам якой стаўся не эфект "выродлівасці-калецтва", а ўзнікненне візуальнага перцэпта.

Мне ўжо даводзілася пісаць раней пра асаблівы "фотаматэрыялізм" Парфянка, які стылістычна вызначае ягоныя работы. У серыі, паказанай на гэтай выставе, "матэрыялістычнасць" візуальнага стылю Парфянка, здаецца, мае свае падставы. Візуальны перцэпт як якасць зроку адсылае да вядомага ў псіхалогіі дзіцячага падсвядомага вопыту ўзнікнення твару з грудзей маці. Візуальны перцэпт (які мы як гледачы таксама, у сваю чаргу, перажываем пры ўспрыманні выявы) з'яўляецца "спалучэннем элементаў двух розных тыпаў: мануальных, аральных або скурных і візуальнай перцэпцыі твару [...], якая вельмі хутка набывае вырашальнае значэнне для акта кармлення дзіцяці" (Ж. Делёз, Ф. Гватары. Тысяча плато). Тое, што мы ўспрымаем як монстрападабенства аптычных дэфармацый цялеснасці, з'яўляецца перакройваннем падсвядомых візуальных перцэптаў твару, атакай на твар як такі, аптычнай крытыкай дэспатызму твару і адначасова яго сцвярджэннем. Парфянок умацоўвае архетыпічную значнасць элементаў цела і адначасова свабоду іх руху ў адносінах да вобраза цела. На шляху віртуальных прамянёў, якія выцякаюць з трэшчыны адрознівання, фатограф падстаўляе шкельцы-прызмы,назіраючы праламленне вобраза і, як дарослы, факусуе ломку вобраза на экране нашага ўспрымання. Інакш кажучы, мы амаль што не бачым, што нам паказваецца, паколькі гэтым бачаннем кіруе ўспамін. Паспрабуйце доўга ўглядацца ў гэтыя складкі, і вы зразумееце, што гэта ні да чаго не прывядзе, акрамя як да "сапсавання зроку". Перад намі целы-ўспаміны, яны ўздзейнічаюць і знікаюць, каб вызваліць месца для яшчэ няпэўнага першапачатковага візуальнага перцэпта. Твар і цела яшчэ толькі мусяць паявіцца адно з аднаго. Некаторыя этапы гэтага самазараджэння дастаткова лёгка выяўляюцца ў прыёмах, якія выкарыстоўваюць фатографы, каб узнік эфект цела.

Вернемся да работ Зоі Мігуновай, каб коратка заканспектаваць гэты працэс. Неадушаўлёнасць мужчынскага твару ў дзвюх яе фатаграфіях, калі адбелены твар выразаецца з цемры чорнага фону і надзяляецца такой ступенню абстрактнасці, што ізноў прыгадваецца Ж.Дэлёз: "Нечалавечае ў чалавеку — адвечна гэта і ёсць твар; гэта ад прыроды буйны план, гэта твар з яго нежывымі белымі паверхнямі, бліскучымі чорнымі дзірамі, з ягонай пустатой і сумам. Твар-бункер." (Ж. Дэлёз, Ф. Гватары. Тысяча плато.) У Мігуновай твар, каб зрабіцца целам і ландшафтам адначасова, змярцвёны, і праз гэты парог неадушаўлёнасці трэба прайсці і целам, і ландшафтам, каб апынуцца ў адным і тым жа часе. У культуры сэнсу жывых цел няма, і цалкам верагодна, што у ёй цела няма ўвогуле.

Яшчэ адзін прыклад з выставы: фатаграфія немаўляці **Арцёма Рыбчынскага** (серыя "Дзяцінства"). Спосаб, якім быў апрацаваны фотаздымак, каб з'явіліся шматлікія пігментныя плямы на

* *Гл.: Мастацтва. 1998. № 4. С. 46.*



2



3



4



5

1 Аляксандр Ліцін. Без назвы.
2 Яўген Казюля. Мужчына і жанчына–I.
3 Яўген Казюля. Мужчына і жанчына–II.
4 Сяргей Ждановіч. Wie Körper–I.
5 Сяргей Ждановіч. Wie Körper–II.

выяве і імгла, з якой дзіця ўскідвае рукі, — гэта спосаб адлучэння цела дзіцяці ад свету жывых цел. Калі я глядзеў на фатаграфію, мяне не пакідала адчуванне, што гэта не дзіця, а лялька. Пігментацыйная імгла абвалаквае і замарожвае ў сабе цела. Калі аўтар і спрабаваў гэтым прыёмам перадаць "рэтуш часу", то ён, у прынцыпе, здолеў, таму што час, каб зрабіцца бачным, "шукае целы і захоплівае іх паўсюль, дзе сустракае, каб усталяваць у іх свой чароўны ліхтар" (Марсель Пруст). І тут паўстаюць наступныя пытанні: што адбываецца з целам, у якім гэты ліхтар пачаў свяціцца? Як час спустошвае яго, робіць пустым, але сам робіцца бачным?

"Твар-без-цела" Зоі Мігуновай супрацьпастаўляецца "целу-без-твару" **Алены Галкінай** (серыі "Line One", "Line Two") і **Сяргея Ждановіча** (серыя-дыпціх "Wie Körper" і "Wie Landschaft"). "Твар-без-цела" асвятляе сваёй белізной тую сцэну, на якой сам твар і робіцца целам. І, наадварот, "целы-без-твару" Галкінай і Ждановіча, верагодна, трэба разумець як сімвалічныя сцэны, калі цела робіцца тварам. Наколькі гэта так, можна меркаваць па агульнаму для многіх экспанентаў прыёму кадрыравання — "адсячэння галавы", г.зн. уласнага "месца твару". Няцяжка заўважыць, што гэты прыём аб'ядноўвае многіх аўтараў: здаецца, што "адсячэнне галавы" з'яўляецца ўмовай узнікнення цела як чагосьці суверэннага, як нейкага самастойнага эфекту (работы **Уладзіміра Юрчанкі, Аляксандра Ліціна, Валерыя Савульчыка, Сяргея Калтовіча, Уладзіміра Казлова, Віктара Сядых, Вячаслава Курбатава, Міхаіла Гаруса**). Прымусовасць такога анатамічнага рэдукцыянізму я знітаваў бы якраз з дыялектыкай твару і цела, г. зн. са спробамі перабудаваць сімвалічную карту цела і дэцэнтраваць твар, ссунуць яго да іншых частак цела і "закрыць погляд маскай" (В. Падарога).

Ужо на самой выставе стаўся відавочным дысбаланс паміж "ландшафтамі" і "целамі". Хоць, безумоўна, вытанчаны алегарычны натуралізм дыпціха **Яўгена Казюлі** цалкам здольны "ўраўнаважыць" сітуацыю якасна, але праблема ўсё роўна застаецца. І сфармуляваць яе я хацеў бы наступным чынам: фатографы ўспрынялі куратарскую ідэю ў пэўным сэнсе прамалінейна, яны, па сутнасці, спрабавалі спраецыраваць на прыродны ландшафт вобраз чалавечага цела або яго знакавых элементаў, прычым так, каб ландшафт пачаў актыўна карэляваць з вобразам цела, зрабіўся распазнавальным як чалавечае цела. Імператыў падабенства і распазнавальнасці, магія мімесісу затармазілі эксперыментальнае раскрыццё вачэй фатографаў. І тым не менш...

У самай першай (паводле экспазіцыйнага месца) рабоце "Афелія" **Андрэя Логінава** я бачу сімвал канчатковага спалучэння цела і ландшафту. Паміж душой і целам пралягае нейкая стыхія — матэрыяльны знак іх рознасці, і, дзякуючы сюжэту з Афеліяй, імя гэтай стыхіі — вада — прапісана адразу і канчаткова. Зямля як старазапаветная стыхія, з якой цела створана, тое, што з'яўляецца матэрыяльным прыстанкам духу, і Вада, якая ачышчае цела ад знакаў адушаўлёнасці, каб вярнуць яго Зямлі, — вось два ландшафтныя першацелы экспазіцыі. На межах першацел размяшчаюцца фрагментаваныя чалавечыя целы.

Найбольш выразна першацела Зямлі зафіксавана ў першацеле Жанчыны (работа А. Ліціна, без назвы), якое засланіла, замяніўшы такім чынам з нейкай сюррэалістычнай лёгкасцю і натуральнасцю ландшафтнае цела Зямлі на цела Маці. Фундаментальнае першацела жанчыны і застылае ў няпэўнай раўнавазе на трубе цела мужчыны (у З.Мігуновай) фігуральна карэлююць адно з адным. (Да гэтай сімвалічнай карэляцыі мы яшчэ вернемся.) Другая работа Логінава на выставе — "Купальшчыца", дзве выдатна выкананыя манахромныя фатаграфіі жанчыны, што стаіць у вадзе ў коле контравага святла. Рухомая, хвалістая паверхня вады і застылая постаць жанчыны ствараюць дзіўны эфект адзіноцтва чалавечага цела. Аднак гэты эфект не выявіўся б так выразна, калі б не яшчэ адна прафесійная "тайна": крыніца святла, якая вызначае ўсю мізансцэну, застаецца нябачнай. Святло здаецца рассеяным, фрактальным воблакам, якое выпарваецца з рухомай паверхні вады і ахутвае постаць жанчыны. Добра вядома, што для жанравай фотаздымкі чалавечага цела як у мінулым стагоддзі, так і ў гэтым з задавальненнем выкарыстоўвалася вада (рака, мора) як матывацыя аголенасці цела. Вада вызваляла целы, адкрывала іх погляду, але і сама ў гэты момант рабілася целам-стыхіяй, знакам чалавечай аголенасці. Шматлікія купальшчыцы ранніх ню надалі вадзе эратычны і нават парнаграфічны характар (а хто ў нас у вадзе? Русалкі, наяды, сірэны — галоўныя персанажы тысячагоддзяў спакусы). Каб зразумець гэта, дастаткова кінуць погляд на "цвёрды" эратызм горнай пароды ў ландшафтах **Аляксея Ільіна**. Цвёрдае цела Зямлі не ведае намёкаў і нюансаў — яно проста родзіць. Уся тэктоніка ў мысленні аказваецца барацьбой сіл уздымання і апускання, у фатаграфіі тэктоніка ператвараецца ў міфагісторыю слядоў і знакаў.

Чым вышэй узнімаецца пункт гледжання, тым больш імклівa расце цела Зямлі, сляды і знакі складваюцца ў карту, у геаметрыю антрапаморфнага ландшафту (работа **Анатоля Клешчука** "Чарнобыльскі ландшафт"). Тут сустракаюцца рэгулярныя парадак і выпадковыя выспачкі, якія парушаюць і падкрэсліваюць яго. Увогуле ў аэрафотаздымкі ёсць нейкая своеасаблівая магія, яе сапраўдным зместам з'яўляецца вышыня, якая разгортвае зямную паверхню ў адзінстве хвалюючых узораў складак і разрываў. І высвятляецца, што вышыня – таксама адно з вымярэнняў ландшафту, прычым настолькі радыкальнае, што нясе ў сабе ўсеагульнае, планетарнае цела Зямлі.

Але вернемся на пляж — памежную тэрыторыю двух стыхій, якая дэтэрытарыялізавала (калі казаць словамі Дэлёза) целы. Адну з найбольш лірычных фотаінтэрпрэтацый гэтай культурна-ландшафтнай падзеі знаходзім у Эдварда Вэстана (Weston). Менавіта ягоныя пясчаныя ню прыгадваюцца, калі бачыш эцюды Уладзіміра Казлова — хоць і не вельмі дапрацаваныя ў кантрастнасці выявы, але, безумоўна, небанальныя ў сваёй класічнасці. Да лірычнай групы фатографаў, якія "гуманна працуюць з целам", я прылічыў бы і **Ігара Малашчанку** (ягоная фатаграфія візуальна шыфруе жаночае цела ў лясным гуш-



6



7



8



9



10



11

6 Вячаслаў Курбатаў. Без назвы. 1999.
7 Зоя Мігунова. Без назвы.
8 Аляксей Ільін. Без назвы.
9 Зоя Мігунова. Без назвы.
10 Андрэй Логінаў. Афелія.
11 Дзяніс Раманюк. Смага. 1999.

чары так, што трэба “прыжмурыцца”, каб вылучыць жаночую постаць сярод ляснога зарасніку — яшчэ адной глыбіні, дзе можа хавацца жанчына), і Сяргея Калтовіча (“Дзюна” — гэта нярэзкі сілуэт жаночай спіны ў ружовых тонах, які цалкам можа лічыцца колерам эратычнай галюцынаторыкі, міражу). А вось псіхадэлічная актуалізацыя цела ў “Акце” Валерыя Савульчыка наўрад ці можа лічыцца прыкладам гуманізму — хоць бы таму, што ўжо інверсія колераў экспрэсіўна заяўляе пра разрыў з самой магчымасцю цеплыні цела; яшчэ адзін разрыў адбываецца пры калажным стыку і кадрыраванні фатаграфій. Вынікам


12


13


14


15

гэтага з’яўляецца нейкае двaістае цела-канструкт, якое злучае ў сабе аголенасць і скрытасць. Паколькі мне давялося бачыць і іншыя фатаграфіі Савульчыка з гэтай серыі, якія не ўвайшлі ў экспазіцыю з прычыны абмежавання выставачнай плошчы, то я паспрабую суб’ектыўна выказаць меркаванне пра сэнс колеравых інверсій: у інтэнсіўнай фантасмагарычнасці колеру ўгадваецца вопыт тэрмаграфій цела, медыцынскіх рэгістрацый цела ў розных спектрах, якія цела выпраменьвае. У гэтым вопыце ёсць намёк на нейкае інфрацела, нешта абстрактнае, але існуючае, якое хаваецца пад скурай. Але адмысловым чынам — у нашым выпадку фатаграфічнымі сродкамі — скуру можна пераўтварыць у экран, на які гэтае інфрацела і будзе праецыраваць сябе. Увогуле, значная частка медыцынскай дыягностыкі пабудавана менавіта на такой інтуіцыі. Праца з колерам, як нешта самадастатковае, не часта сустракаецца ў сучаснай беларускай фатаграфіі. Таму, калі на выставу трапіў своеасаблівы фотафільм Савульчыка (серыя “Уцёкі”), выкананы ў чырвонай гаме, гэта было добрым знакам таго, што не вельмі памыляўся той чалавек (Філонаў), які лічыў, што ў нашай культуры колер — гэта першаэлемент быцця.

Чым занятыя героі серыі Савульчыка “Уцёкі”? Чыё сэрца “выпівае” дзяўчына на фатаграфіі Раманюка “Смага”? Куды плыве Афелія і ад чаго знерухомела купальшчыца Логінава? Усе гэтыя пытанні звернуты ў міфічную перспектыву выставы, уласна кажучы, яны і ствараюць атмасферу міфізму. Я лічу, што ў кожнай выставы ёсць свой “маленькі”, лакальны міф. Міф не мае дачынення да ўдачы або няўдачы, ён “запускае” пэўныя сімвалізацыі, коды сітуацыйных чаканняў. У выставе “Ландшафт цела — цела ландшафту” маленькі міф выявіў сябе ў водгуках прэсы. Журналісцкая рэцэнзія з яе фармалізмам і логікай сталася ідэальным люстэркам, у якім адбілася калектыўнае падсвядомае аўтараў і гледачоў выставы, рэцыпіентаў ідэі Цела і Ландшафту. Адзін з артыкулаў пачынаўся так: “Мяжа паміж парнаграфіяй і эротыкай у Беларусі тонкая”. Ідэя адразу ж рабілася ідэяй палітычнай, а ў выпадку Цел і Ландшафтаў — нават геапалітычнай. Далей журналістка канкрэтызавала: “Гэта калектыўная фотавыстава раскрывае самыя розныя формы ***зносінаў*** чалавека і прыроды...” Такі ашаламляльны, радыкальны геапалітычны эратызм прымусіў мяне задумацца аб адказнасці. Але ці ж былі гэтыя зносіны?! Дзе на выставе праходзіць лінія гендэрнага фронту: паміж ландшафтам і целам, як упэўнена сцвярджае журналістка?

І тут я злучыў бы гэтай лініяй першацела Жанчыны-Маці-Зямлі Аляксандра Ліціна і цела мужчынскага персанажа ў Зоі Мігуновай, якое завісла, гойдаючыся на трубе. Сэнс і тэматызм іх сімвалічнай карэляцыі відавочны ў структуры экспанаваных цел і ландшафтаў: мы натыкаемся на безумоўную дамінацыю жаночага як ва ўласных вобразах, так і ў вобразах стыхій Зямлі, Вады, Паветра. Гендэрны дысбаланс знаходзіць сваё гранічнае ўвасабленне ў жаночых фетышах-органах, якімі мужчына маскіруе свой гендэр. Дэспатызм жаночага пачатку, жаночай цялеснасці — хай сабе і мёртвай — гэта і ёсць, верагодна, тое, што журналістка акрэсліла як “культ жыцця, узведзены ў абсалют”. Ну і што тут сказаць?! Ніхто і не абяцаў мужчынам лёгкіх жыцця і смерці.

Калі ж разважаць больш сур’ёзна і паспрабаваць падвесці агульны вынік, то можна канстатаваць, што гэты выставачны праект злучыў у сабе калекцыю адчувальна розных па стылю “цел” і “ландшафтаў”. Аўтары праекта не ставілі перад сабой задачу экспанаваць дамінуючы стыль успрымання цела, паколькі меркавалася, што стыль з’яўляецца індывідуальнай формай жыцця мастака. Разам з тым можна выявіць некалькі візуальных стратэгій, агульных для некаторых аўтараў: гэта максімальнае збліжэнне з целам, якое вядзе яго да бачнай дэрэалізацыі; гэта жорсткі, гратэскны канструктывізм у стылі Джоўля-Пітэра Віткіна* і Сіндзі Шэрман**, пабудаваны на мажлівасці адвольнага азначэння цела; гэта і традыцыйны лірызм студыйнай калістыкі жаночага цела; гэта ландшафтная фатаграфія “цел Зямлі”, калі бачным робіцца міфалагічны першавобраз любога цела; гэта і візуальныя наратывы падзеяў, якія злучаюць людзей і ландшафты ў чырвоным святле фатаграфіі і выпадковасці.


16

Але ўсім гэтым стылістыкам уласцівае агульнае адчуванне крэатыўнасці чалавечага цела. Прыгажосць або агіднасць цела чалавека з’яўляецца другасным меркаваннем у адносінах да таго, што цела ***ёсць***. І фатаграфія дазваляе пераадолець гэтую другаснасць і залежнасць ад нашага імкнення замілоўвацца вобразам.

“Сапраўды, немагчыма прадказаць, колькі яшчэ вострых адчуванняў атрымае глядач ад фатаграфічных эксперыментаў з целам у новым стагоддзі. Наколькі моцнымі будуць гэтыя адчуванні і колькі з іх здолее стрываць нашая знясіленая псіхіка? Запытайцеся пра гэта ў свайго псіхіятра,” — такой іранічнай парадай завяршае свой артыкул “Bodies of Work” Оўэн Эдвардс*** у часопісе “American Photo” (1999, vol.X, № 5).

Гледачу, які пачне “паглыбляцца” ў “ландшафт цела” і “цела ландшафту”, хутчэй за ўсё не будзе ў каго запытацца “аб гэтым”. Але пэўнай вытрымкі і разумення яму ўсё-ткі варта будзе прыдбаць. Аўтары праекта могуць толькі — услед за Раланам Бартам — абвесціць, што ў Фатаграфіі ёсць два шляхі, і “выбар застаецца за кожным з нас: падпарадкаваць яе разглядванне цывілізаванаму коду прыгожых ілюзій або сутыкнуцца ў яе твары з абуджэннем непадатлівай рэчаіснасці”.

Пераклад з рускай мовы.

** Гл.: Мастацтва. 1992. № 6. С. 64.*
*** Гл.: Мастацтва. 1994. № 6. С. 24.*
**** Гл.: Мастацтва. 2000. № 4. С. 22.*

12 Анатоль Кляшчук. Чарнобыльскі ландшафт. 1991.
13 Ігар Малашчанка. Без назвы. 1994.
14 Алена Галкіна. З серыі “Line Two”. 1999.
15 Уладзімір Казлоў. Без назвы.
16 Сяргей Калтовіч. Дзюна.

Мадэль гармоніі

Выцінанка як з'ява духоўнай культуры беларусаў

Наталля ЧАРВОНЦАВА

Творы народнага мастацтва — гэта не проста ўжытковыя рэчы, але і своеасаблівыя мадэлі асэнсавання быцця, мадэлі гарманізацыі чалавека і сусвету. Агульнавядома, што са старажытных часоў пры аднолькавых геаграфічных умовах культуры розных беларускіх рэгіёнаў адрозніваліся паводле ганчарных формаў, аздобы касцюма, улюбёных колераў і г. д.

Адзінства і разнастайнасць падобных з'яў дае трывалыя падставы для вывучэння чалавека наогул. Прыйшоў час, калі на аснове сабранага археолагамі і этнографамі матэрыялу можна рабіць высновы пра агульныя законы суіснавання прыроды і людзей.

У архаічныя часы ўсялякая творчая дзейнасць была звязана з магіяй. Гэта адлюстроўвалася ў знаках-сімвалах, якія з цягам часу пераўтвараліся ў арнамент.

Мастацтва выцінанкі, якое апошнім часам стала вельмі папулярным у Беларусі, паходзіць са Старажытнага Кітая.

Трапіўшы праз Блізкі Усход у Заходнюю Еўропу, гэты від творчасці ў кожнай краіне не толькі ўзбагачаўся новымі стылістычнымі прыёмамі, але і набываў новы сімвалічны сэнс.

У Беларусь выцінанка прыйшла праз Польшчу. Гістарычна склаліся два напрамкі: шляхетны (элітны) і сялянскі (народны). Яны адрозніваліся паводле прыёмаў будовы. У дваранскім і гарадскім асяроддзях выцінанка існавала ў форме рэалістычнай карціны або выразнага па сілуэту профільнага партрэта. Рабілі іх, як правіла, прафесійныя мастакі. Выцінанкавыя кампазіцыі ўпрыгожвалі сядзібныя інтэр'еры і дамскія альбомы. Такі напрамак цалкам супадаў з агульнаеўрапейскай традыцыяй.

Мелі распаўсюджанне і з'явы, якія знаходзіліся на мяжы народнай і элітнай эстэтыкі. Прыкладам можа служыць ценявы тэатр "Батлейка", які на хвалі контррэфармацыі прыйшоў у Беларусь разам з каталіцызмам, асаблівую пашану мелі да яго езуіты. Дзейных асобаў Святога пісання для батлейкі выразалі майстры з народа, але ў сілуэтах, як правіла, выяўляліся і стылеўтваральныя рысы барока.

Народная выцінанка распаўсюдзілася даволі позна — у канцы XIX — пачатку XX стагоддзяў, калі папера зрабілася больш даступнаю, а сцены ў хатах пачалі бяліць. З паперы рабілі сурвэткі, фіранкі на вокны, прасценкі аздаблялі сюжэтнымі кампазіцыямі сімвалічнага зместу. Па сутнасці, выцінанка пачала часам замяняць ручнікі і падзоры. Але ж не толькі з-за беднасці бралася сялянка за нажніцы, не толькі дзеля адраджэння гэтага віду народнай творчасці выразаюць узоры з паперы прафесійныя мастакі сёння.

Нагадаем: у аснове будовы народнай выцінанкі ляжыць універсальны прынцып сіметрыі, які з'яўляецца вызначальным ва ўсёй светабудове. Калі згадаць любую навуку — біялогію, матэматыку ці літаратуру (асабліва казкі) — мастацтва і музыку, можна адшукаць адлюстраванне сіметрыі самымі рознымі спосабамі.

У выцінанцы выкарыстоўваюцца тры віды сіметрыі: радыяльная, рапортная, або лінейная, і люстраная. Радыяльная сіметрыя нагадвае нам будову сусвету ад моманту звышшчыльнай матэрыі. Тое ж гаворыць і Біблія: "Спачатку было Слова, і Слова было Бог". У архаічным мастацтве радыяльная сіметрыя прымае універсальную форму мандалы. "Мандала" — круг (у перакладзе з санскрыту). Яна мае цэнтр і чатыры асноўныя напрамкі. Найбольш гэтая форма насычана сімволікай у народаў Усходу. У будызме яна цесна звязана з медытацыяй. У нашым мастацтве мандала існуе ў выглядзе сурвэтак, узораў арнаменту вышыўкі і ткацтва.

Лінейная сіметрыя (рапортная) з пераносам паралельных восей адлюстроўвае паступовы рух ці ўвасабленне бясконцага часу — чацвёртага вымярэння нашага матэрыяльнага існавання. Гэта таксама цыклічнасць, якой падпарадкоўваецца прырода і жыццё чалавека.

Люстраная сіметрыя ярка паказвае міфалагічную свядомасць як тып калектыўнай свядомасці першабытных людзей.

Зло — дабро;
месяц — сонца;
адмоўны — станоўчы;
жанчына — мужчына;
левае — правае.

Але ж правы і левы бакі падобныя, як падобныя мужчына і жанчына, у святле ёсць цемра, а ў цемры — святло, і іншым разам цяжка вызначыць, дабро ці зло напаткала нас.

Выкарыстоўваючы такія простыя прыёмы, як складанне паперы па розных восях, чалавек уключаецца ў сусветную "гульню" з асновамі быцця. Той, хто гэтым займаўся, пацвердзіць захапляючую магію сіметрыі.

Старажытнае майстэрства ў руках нашага сучасніка — вынік яго асабістых стасункаў з сусветам. Разглядаючы развіццё мастацтва выцінанкі ў Беларусі, можна вылучыць некалькі яго напрамкаў:

1) аўтэнтычны — узнаўленне ў паперы старажытных узораў вышыўкі, ткацтва, карункаў (сурвэткі, фіранкі, сюжэтныя кампазіцыі);

2) архітэктурны — калі ў кампазіцыі ўвасабляецца найбольш выразны бок будынка, найчасцей фасад;

3) сімвалічны — калі ствараецца абстрактная кампазіцыя. Потым сімвалы асэнсоўваюцца ў свеце сучасных ведаў па культуралогіі, у адпаведнасці з рознымі знакавымі сістэмамі. Можна назваць гэты напрамак неаміфалагічным мысленнем. Безумоўна, гэтыя напрамкі спалучаюцца адзін з адным.



Выкладчык В.Чарвонцава (злева) і А.Селядзец з выцінанкаю "Ярыла".

Праілюструем нашыя высновы на прыкладзе дыпломных работ выпускнікоў дэкаратыўнага аддзялення Маладзечанскага музычнага вучылішча імя М.К.Агінскага.

Прыклад узнаўлення старажытных узораў — дыпломная праца А.Снапок (1997 г.) "Выцінанка ў старажытным і сучасным інтэр'еры". Аўтар паспрабавала адрадзіць сялянскую выцінанку, але, выкарыстоўваючы свае веды па народных святах, звычаях, міфалогіі, адчула глыбокую філасофію народнага мастацтва.

Дыпломная кампазіцыя "Каляды" А.Камароўскай (1998 г.) — таксама вяртанне да вытокаў. Выпускніца імкнулася перадаць эмацыянальнасць традыцыйнага свята праз яго сучаснае разуменне. Сілуэтныя кампазіцыі яна кампануе ў форму мандалы. Каляды сімвалізавалі нараджэнне новага сонца, і яно паказана ў цэнтры як калядная зорка. Выдатна знойдзены колер паперы — глыбока-сіні, з увядзеннем жоўтага і чырвонага золата. Колеравы лад твора вельмі святочны, казачны, карнавальны, што ўласціва менавіта Калядам.

Выпускнік 1999 года Ю.Брылеўскі паставіў перад сабою яшчэ больш складаную задачу. У сваёй рабоце "Старажытны сусвет беларуса" ён паспрабаваў на падставе стылізацыі арнаментаў абагульніць праз форму мандалы ўвесь народны каляндар.

Яго праца мае форму васьмікутніка, які, у сваю чаргу, складаецца з аналагічных форм меншага памеру. Кожная з іх сімвалізуе адно з гадавых святаў: Сёмуху, Дажынкі, Купалле, Юр'я і г. д. Усе яны разам адлюстроўваюць шлях Сонца ад "нараджэння" да "памірання". Сонца паказана праз чырвоны колер у цэнтры кожнай мандалы. Наогул дыплом вытрыманы ў чорна-чырвона-белых колерах, якія надаюць твору асаблівую ўрачыстасць і ўзнёсласць. Такім чынам не толькі ўзнаўляецца памяць пра продкаў, але і даецца ідэнтыфікацыя сябе самога праз асэнсаванне сваіх каранёў.

Узнаўленне гістарычных формаў ёсць і ў дыпломнай працы "Батлейка" Н.Валькові́ч (1998 г.), якая зроблена ў форме дзіцячай кнігі.

Ю.Сухарукіх упершыню спрабуе спалучыць народную і шляхетную выцінанку (дыплом "Род Радзівілаў" (1999 г.)). Праца задумана таксама як кніга для дзяцей.

"Дрэва жыцця ў народаў свету" Л.Пашкоўскай (1997) — гэта спроба ўвесці тэму сусветнага дрэва ў агульнасусветны кантэкст.

Архітэктурная тэматыка знайшла адлюстраванне ў калектыўнай працы "Архітэктура Беларусі" (выканана ў форме календара). У дыпломе "Белы ветразь над Дзвіной" А.Алянцэвіч (1998 г.) выкарыстаны цікавы прыём падвоенага сілуэта Полацка, які нагадвае або ветразь, або аўрычнае святло. У яго цэнтры, як сімвал духу, знаходзіцца крыж св. Ефрасінні Полацкай.

Чакаюць дыпломных распрацовак тэмы народных і шляхецкіх строяў, гістарычныя падзеі і г. д.

Абагульняючы вышэйсказанае, мы маем усе падставы весці гаворку пра архетыпы. Паводле тэорыі К.Юнга, архетып — гэта правобраз, знак будучай пабудовы. Ён нагадвае восі крышталізацыі рэчыва.

Трэба заўважыць, што гістарычна мы маем досыць высокую графічную культуру, якая ідзе яшчэ з часоў Ф.Скарыны, калі добрую адукацыю мелі не толькі знатныя, але і простыя гараджане, што, дарэчы, вучыліся на друкаваных кнігах з выдатным графічным аздабленнем.

Выцінанка, калі прыглядзецца, шмат чым нагадвае дрэварыты: тое ж напружанне, барацьба паміж чорным і белым, паміж фонам (хаосам) і формай (праяўленнем).

Ёсць надзея, што гэты, такі папулярны сёння від народнай творчасці, які аднойчы ўжо перажыў заняпад, болей ніколі не згубіцца ў часе. Выцінанка стала часткаю нашай душы.

Падзеі, факты, інфармацыя

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Падкамітэт па Дзяржаўных прэміях Рэспублікі Беларусь у галіне літаратуры, мастацтва і архітэктуры паведаміў, што да ўдзелу ў конкурсе на атрыманне Дзяржаўных прэмій Рэспублікі Беларусь 2000 года сярод іншых дапушчаны: Алег Чыркун за цыкл песень для дзяцей "Карагод"; Алег Хадоска за Сімфонію № 1 "Пакаянне"; Эдуард Пелагейчанка за сцэнічныя работы 1996—1999 гг.; Аляксей Дудараў, Валерый Раеўскі, Барыс Герлаван, Віктар Капыцько, Генадзь Давыдзька, Мікалай Кірычэнка, Марына Дударава за спектакль "Князь Вітаўт" у пастаноўцы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы; Алена Папова, Віталь Баркоўскі, Уладзімір Матросаў, Баляслаў Сяўко, Вячаслаў Грушоў, Галіна Букаціна за спектакль "Таму што люблю" ў пастаноўцы Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа; Валерый Славук за цыкл графічных твораў па матывах беларускіх казак; Мікалай Казакевіч за серыю пейзажаў "Краявіды Беларусі"; Генадзь Буралкін за скульптурныя работы 1995—1998 гадоў.

Фестывалі

✔ "Славянскі базар у Віцебску" 2000 года завершаны. У конкурсе маладых выканаўцаў Гран-пры і 10 тысяч долараў разам з Тошам Праеўскі паедуць у Македонію. Першае месца і 6 тысяч долараў падзялілі малдаванка Нэлі Чабану і расіянка Аляксандра Рахманькова. Другая прэмія і 4 тысячы долараў падзелены паміж Вардуі Варданян (Арменія) і Марыянам Навіна (Славенія). Украінка Алеся Азнобіна стала лаўрэатам трэцяй прэміі.

✔ У XIX Міжнародным фестывалі праваслаўнай царкоўнай музыкі ў Польшчы ўдзельнічалі 34 хары з 11 краін свету. Найбольшага поспеху з беларускіх калектываў дасягнуў хор Мінскай духоўнай семінарыі пры Жыровіцкім манастыры (кіраўнік А.Скробат), ён адзначаны першай прэміяй у намінацыі парафіяльных хароў. У намінацыі прафесійных калектываў адзначаны хор Сабора св. Пятра і Паўла з Мінска. У намінацыі свецкіх хароў асобна быў адзначаны акадэмічны хор з Гомеля.

✔ V Фестываль рэгіянальных тэлекампаній "Уся Расія" ў 16 намінацыях паказаў каля 700 праграм, якія прадстаўлены 172 тэлекампаніямі. Упершыню ў ім бралі ўдзел беларусы. Гран-пры ў намінацыі праблемна-аналітычных праграм атрымала "Забароненая зона" (рэжысёр В.Жыгалка) ТА "Тэлефільм" Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі Беларусі. Дыпломы атрымалі яшчэ тры стужкі "Тэлефільма": "Гэта — ХХ!", "Несыграная роля" і "Край чыстай вады".

✔ З 16 па 18 чэрвеня ў Паставах прайшоў V Міжнародны фестываль народнай музыкі "Звіняць цымбалы і гармонік". Сёлетняе свята праходзіла пад дэвізам "Народная музычная культура на мяжы тысячагоддзяў".

Конкурсы

✔ Спецыяльны дыплом у намінацыі "Лепшае выкананне твораў Мікулаша Шнайдэра-Трнаўскага" атрымала студэнтка Беларускай акадэміі музыкі Анастасія Масквіна на XVI Міжнародным конкурсе імя М.Шнайдэра-Трнаўскага, у якім бралі ўдзел маладыя оперныя спевакі з дванаццаці краін.

✔ У італьянскім Алькама прайшоў III Міжнародны конкурс оперных спевакоў, уладальнікам трэцяй прэміі на якім стаў беларус Андрэй Марозаў.

Пленэры

✔ У Гомелі прайшоў II Рэспубліканскі пленэр юных мастакоў "Вясёлка надзеі" (арганізатар — грамадскае аб'яднанне "Беларуская асацыяцыя клубаў ЮНЕСКА". Частку напісанага пленэраўцы падаравалі дзіцячаму санаторыю "Жывіца".

Выстаўкі

✔ Мінская мастацкая галерэя "Ласандра" падаравала сустрэчу з творчасцю віцебскіх мастакоў Таццяны і Юрыя Рудэнкаў. Былі паказаны габелен, батык, дробная ювелірная пластыка.

✔ "Рэклама і дызайн пачатку ХХ ст." — такую назву мела экспазіцыя ў музеі Беларускай акадэміі мастацтваў. Былі паказаны творы аднаго з пачынальнікаў рэкламнай графікі, нямецкага майстра Луцыяна Бернхарда (1883—1972), па работах якога прасочваюцца этапы станаўлення не толькі аднаго творцы, але і ўсяго рэкламнага мастацтва.

✔ Сяргей Брушко, Віктар Бутра, Сяргей Ждановіч, Сяргей Кажамякін, Даніїл Парнюк, Уладзімір Парфянок, Ігар Саўчанка, Віктар Сядых, Віктар Стралкоўскі ў галерэі візуальных мастацтваў "NOVA" цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы (Мінск) прапанавалі праект "Прыватная гісторыя калектыву" (куратар Дзмітрый Кароль), мэта якога праявіць візуальныя міфагісторыі калектываў. Экспазіцыя — працяг серыі выставачных праектаў "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі".

✔ З 29 мая па 26 чэрвеня ў Нацыянальным мастацкім музеі была разгорнута выстаўка твораў мастака Якава Кругера (1869—1940), які належыць да першага пакалення яўрэйскіх мастакоў, што пачалі працаваць у Беларусі на мяжы XIX—XX стст. Захавалася крыху больш за дваццаць яго ных работ. Большасць з іх увайшлі ў выставачную экспазіцыю.

✔ Імя мастака-пастаноўшчыка Міхаіла Карпука можна прачытаць у цітрах стужак "Уся каралеўская раць", "Апошняе лета дзяцінства", "Жалезныя гульні" і інш. Да 70-годдзя з дня яго нага нараджэння ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі экспазіцыя твораў М.Карпука заняла ўвесь другі паверх.

✔ З 8 ліпеня ў Нацыянальным мастацкім музеі працуе выстаўка твораў Марка Шагала "Прысвячэнне Парыжу". Экспануецца 39 твораў. Аўтары праекта — Фонд нашчадкаў Іды Шагал, пасольства Францыі ў Беларусі і галоўны мастацкі музей Беларусі.

✔ У выставачнай зале Магілёўскай абласной арганізацыі мастакоў прайшла выстаўка графічных твораў Ірыны Рапей. Назва экспазіцыі — "Крок у XXI стагоддзе".

✔ У выставачнай зале Музея выратаваных каштоўнасцей (Брэст) была разгорнута экспазіцыя твораў акварэліста Аркадзя Дзеніхевіча, якую ён назваў "Наша спадчына". Экспанаваліся карціны і замалёўкі, прысвечаныя гістарычным мясцінам і помнікам архітэктуры Брэстчыны.

✔ У Музеі сучаснага мастацтва працавала фотавыстаўка "Мода і фота — фота ў модзе" з серыі "Фатаграфія ў Германіі з 1850 года да нашых дзён". Арганізатар паказу — Інстытут імя Гётэ.

✔ 58 графічных твораў іспанскага мастака Хаана Міро, якія ён стварыў на востраве Мальёрка з 1956 па 1983 гады, можна было ўбачыць у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі. Лічыцца, што ў нашым стагоддзі ў Іспаніі жылі тры асобы, якія паўплывалі на мастацтва свету: Пабло Пікасо, Сальвадор Далі і Хаан Міро.

✔ Нацыянальным музей гісторыі і культуры Беларусі ў пачатку ліпеня адкрыў выстаўку бісерная вышыўкі "Шык і рамантыка даўніны" са збораў Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Экспазіцыя арганізавана ў рамках праекта "Культура не мае правінцыі". Паказаны 46 твораў дэкору і дамскія аксесуары XVIII—XIX стст.

✔ Гомельскі мастак Міхаіл Балюк працуе ў галіне дробнай пластыкі і медальернага мастацтва. Менавіта творы гэтых жанраў склалі аснову яго най персанальнай выстаўкі ў родным горадзе.

✔ "Гэтым летам ён ужо не прыедзе" — гэта назва выстаўкі фотаработ майстра Зіновія Шэгельмана. Экспазіцыю ў Магілёўскім абласным краязнаўчым музеі (60 работ) афармілі яго ныя сябры. У ёй краявіды Магілёўшчыны і Ізраіля.

Прэм'еры

✔ Адной з апошніх прэм'ер сезона ў Мінскім абласным драматычным тэатры (Маладзечна) стаў спектакль "Мымрык" (казка-фантазія для дзяцей і дарослых) па п'есе В.Афоніна ў перакладзе на беларускую мову І.Чаркаса. Пастаноўку ажыццявілі В.Растрыжэнкаў (рэжысёр), Я.Волкаў (мастак), А.Атрашкевіч (кампазітар).

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Uladzimir Konan. **"Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age"** (p. 2).

The Age of the Renaissance in Belarus (16th—first half of the 17th century) is the period of prosperity of the Great Duchy of Lithuania, the most accomplished law in Central and Eastern Europe, original culture, the Old Belarusian language, development of secular forms of art. In historiography and literary studies this period has received the name of the Gold Age in Belarus.

Maryna Bartnitskaya. **"Victory"** (p. 8).

Last April, Togliatti (Russia) hosted the 1st International Theatre Festival "On the Volga", where Belarus was represented by the Yanka Kupala National Theatre with the production of A.Ostrovsky's play "The Forest". The result was the Grand Prix.

"Viktar Manayew: 'The Misfortune For the Talent Is to Create Worthlessness'" (p. 10).

A great deal has been written about Viktar Manayew, an actor of the Yanka Kupala National Theatre, Honored Artist of Belarus, State-Prize winner. In his interviews, he spoke on various problems of culture, art and social relations. But, as is known, it is in his works that the artist can say the main thing. So here is an attempt to consider them. The actor is asked questions by the critic Andrey Akhmetshyn. The publication is devoted to the 80th anniversary of the Yanka Kupala National Theatre.

Tattsiana Arlova. **"Oh That There Were a Theatre With a Julietta Masina Face..."** (p. 14).

Generation change in a children's theatre is a painful process and even tragic at times. The former brilliant performers of boys' and girls' roles have to retire at the peak of their creative potential. A humane approach to this situation makes it possible to keep elderly actors in the company practically to their old age. The author of the article considers this problem in the Young People's Theatre using the productions of the recent years as an example.

"Alena Shvedava: 'To Delight In One's Profession...'" (p. 19).

Paradoxical as it may be, today, in our hard harassing time, the Opera House, as before, attracts thousands of enchanted listeners. It was like that when the full house was following the intrigue and the development of events in G. Rossini's "The Barber of Seville" on the stage of the Belarus National Opera with Alena Shvedava as Rosina. What is she, the marvelous Rosina, like beyond the theatre stage? How has her creative life been developing? What interesting and unusual events have taken place? What kind of people crossed her artistic road? Volha Yankowskaya discusses these questions with the winner of national and international contests.

Iryna Vyuhinava. **"Yan Karlovich. Unknown Pages of Creative Life"** (p. 21).

Yan Aliaksandr Liudvig Karlovich (1836—1903), a scholar of the European caliber and a man of exceptional learning, achieved renown in various humanities — linguistics, folklore studies, ethnography, philosophy and history. His versatile and fruitful activities placed him beside the well-known academics and art representatives of his time. However, many pages of the scholar's creative life still remain scarcely known to Belarusian researchers.

Natallia Hramyka. **"The Spring Blossoming of Art, or Each Creation Has a Right to Existence"** (p. 25).

The National Art Gallery was the venue for the "Adradzhennie—2000" yearly exhibition, participating in which were members of the "Pahonia" Association. On show were about a hundred works of painting, graphic art and (because of the small area of the hall) only a few works of sculpture and applied and decorative arts. The theme of the exhibition is the problem of the mutual relations of man and society with all the ambivalence and complexity of contradictions.

Uladzimir Rynkievich. **"A. Astapovich's Pads"** (p. 33).

An album for an artist is the same as a notebook for a writer or a Dictaphone for a reporter. Here he fixes the events of social and personal life, records the impressions of what has been seen: a spontaneous note can beget an idea for the future work. Such valuable material for us is artist Arkadz Astapovich's graphic sketches and drawings from life, of which a great amount, together with correspondence, press clippings, photos and other documents, were handed over a few years ago to the Belarusian State Archive Museum of Literature and Art.

Liudmila Shylava. **"The New Image of Belarusian Television"** (p. 37).

Belarusian television has given us cause of late to hope that at long last it will start fulfilling its immediate duty — moulding the stylistic unity of the channel and our world outlook. What made Belarusian television look at its own output with keen and impartial attention and draw resolute conclusions was the problem of establishing in Belarus of the second state TV channel, which had been discussed in the media for a long time and even passed into the stage of practical action.

Ala Babkova. **"On the Women's Realm Without Inverted Commas"** (p. 41).

In Minsk there was a retrospective film show of Halke Sander, a German film director. When she is considered among the founders of feminist film, she quietly but resolutely disagrees: "I wouldn't say that I am a founder of feminist film. And I wouldn't wish to be one. I want to make films as an artist, and not necessarily about women..."

Dzmitry Karol. **"The Landscape Has a Woman's Face"** (p. 45).

An account of the exhibition project "Landscape of Body — Body of Landscape" from the "Aspects of Modern Belarusian Photography" series, which is carried out by the NOVA Gallery of Visual Arts at the Yanka Kupala Library (Minsk). On display were the works of Dzianis Ramaniuk, Uladzimir Parfianok, Artsiom Rybchynski, Alena Halkina, Siarhey Zhdanovich, Yawhen Kazgolia, Anatol Kleshchuk and others.

Natallia Charvontsava. **"The Model of Harmony"** (p. 52).

Works of folk art are not just articles of daily use but also peculiar models of comprehending existence, models of harmonizing man and the Universe. The author discusses paper cutouts and presents the creative work of the Maladziechna Music School graduates (department of decorative arts).

* * *

The issue carries "Artistic Life News" of the past months, pages of the August calendar.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

✔ У Малой зале Палаца Рэспублікі адбыўся прэм'ерны паказ спектакля пра Марка Шагала "Палёты з ангелам" па п'есе ўкраінца Зіновія Сагалава. Рэжысёр-пастаноўшчык і выканаўца галоўнай ролі — Валерый Анісенка.

✔ Гродзенскі абласны тэатр лялек завяршыў тэатральны сезон прэм'ераю спектакля "Казка вандроўнага лялечніка" па п'есе амерыканскага драматурга М.Стывенса. У якасці рэжысёра выступіў народны артыст Украіны галоўны рэжысёр Кіеўскага тэатра лялек Сяргей Яфрэмаў. Мастак Валерый Рачкоўскі — галоўны мастак Дзяржаўнага тэатра лялек з Мінска. У ролі лялечніка выступіў Юрый Буракоў.

Гастролі

✔ У расійскім Мурманску прайшлі гастролі Акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа. У афішу былі ўключаны "Чорная нявеста", "Таму што люблю", "Дацкая гісторыя", "Блудны муж і яго жонка Варвара".

✔ Булгакаўскі "Прыдурак Журдэн", Растанавы "Рамантыкі", "Па зялёных узгорках акіяна" С.Казлова былі ў гастрольнай афішы Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра ў Гомелі.

Экран

✔ "Кіно і музыка: французскі стыль". Так назвалі чарговы тыдзень французскага кіно пасольства гэтай краіны ў Беларусі і асацыяцыя "Кінаклуб". Да ўсіх паказаў з 1992 года, а іх было больш за сорак, меў дачыненне дарадца пасольства Францыі па культуры Франсуа Ларан.

✔ У Маскве, Адзінцове і Сергіевым Пасадзе прайшоў IX Міжнародны кінафестываль славянскіх і праваслаўных народаў "Залаты Віцязь". Пасля прагляду 187 стужак з 21 краіны журы вызначыла пераможцаў. Агульны стан беларускага кіно адбіўся на выніках. Толькі дыпломы атрымалі анімацыйная "Чароўная флейта" (рэжысёр М.Тумеля), "Мастак, які малюе на пяску" С.Кацьера ў намінацыі відэа- і тэлефільмаў, "Свечка на пагорку" М.Жданоўскага ў намінацыі дакументальных стужак. У намінацыях дэбютных і студэнцкіх фільмаў, а таксама ў конкурсе мастацкіх фільмаў беларусы былі далёкія ад прызёраў. Гран-пры аддадзены расійскаму "Сібірскаму цырульніку" М.Міхалкова.

Музеі

✔ Як адзначыла адна з газет, у Музеі гісторыі Вялікай Айчыннай вайны бракавала адной, але абагульняючай тэмы, якая б вобразна, але дакладна і глыбінна засведчыла нясцерпную горыч і той боль, што працінае нас і да сёння і яшчэ доўга будзе пакутным каменем на нашым крыжовым шляху ў будучыню. Гэтую тэму ўвасобіла манументальнае палатно мастака Уладзіміра Крываблоцкага "Рэквіем", якое напярэдадні Дня незалежнасці Рэспублікі Беларусь было прадстаўлена наведвальнікам музея.

Дарункі

✔ Карціна "Маці" Віктара Шматава ў ліку 30 твораў беларускіх мастакоў экспанавалася ў Бруселі з нагоды чатырнаццатай гадавіны катастрофы на ЧАЭС. Гэты твор перададзены Еўрапарламенту і будзе знаходзіцца ў адной з ягоных залаў.

Народная творчасць

✔ Абласны цэнтр народнай творчасці ў Мінску запрасіў на выстаўку работ сучасных майстроў Случчыны. Экспанаваліся саломапляценне, разьба па дрэву, вышыўка, вязанне, ткацтва, фларыстыка, жывапіс...

✔ У чэрвені — пачатку ліпеня ў выставачнай зале Мінскага абласнога цэнтра народнай творчасці экспанаваліся работы членаў народнай студыі выяўленчага мастацтва Барысаўскага гарадскога Палаца культуры.

✔ "Вясёлая старонка". Пад такою назвай у Траецкім прадмесці (Мінск) 1 ліпеня прайшоў святочны кірмаш майстроў народнай творчасці Ваўкавыскага раёна.

Выданні

✔ Выдавецтва "Тэхнапрынт" накладам 1000 экз. выдала "50 жаночых прыпевак, 50 мужчынскіх прыпевак". Укладальнік Мікола Котаў, уступны артыкул Васіля Ліцвінкі.

Старонкі календара: жнівень 2000

1

80 гадоў з дня нараджэння **Тацяны Фёдараўны Дзеранок**, беларускага майстра мастацкага ткацтва.

2

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Аркадзьевіча Лісіцына**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага работніка культуры Беларусі.

3

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Аляксандравіча Араходскага** (1950—1997), беларускага драматурга, мастака.

10

100 гадоў з дня нараджэння **Пётры** (Пятра Аляксандравіча) **Сергіевіча** (1900—1984), беларускага і літоўскага жывапісца і графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Літвы,

90 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Паўлавіча Астравумава** (1910—1991), беларускага акцёра і рэжысёра, заслужанага работніка культуры Беларусі.

16

80 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Міхайлавіча Харытоненкі** (1920—1998), беларускага жывапісца, педагога,

50 гадоў з дня нараджэння **Галіны Аляксандраўны Белавусавай**, беларускай танцоўшчыцы, заслужанай артысткі Беларусі.

21

140 гадоў з дня нараджэння **Антона Іосіфавіча Каменскага** (1860—1933), беларускага і польскага графіка і жывапісца.

22

90 гадоў з дня нараджэння **Пятра Сяргеевіча Акулёнка** (1910—?), беларускага балетмайстра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

23

90 гадоў з дня нараджэння **Барыса Леанідавіча Аляксеенкі** (1910—1944), беларускага акцёра,

80 гадоў з дня нараджэння **Ніны Аляксееўны Карнеевай**, беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

24

180 гадоў з дня нараджэння **Люцыяна Крашэўскага** (1820—1892), мастака і фатографа,

50 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Мікалаеўны Сінельнікавай**, беларускай артысткі балета, заслужанай артысткі Беларусі.

28

90 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мацвеевіча Стэльмаха** (1910—1974), драматурга, крытыка, тэатразнаўца, акцёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

60 гадоў з дня нараджэння **Алега Міхайлавіча Даўгялы**, беларускага жывапісца.

30

75 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Мікалаеўны Федчанкі** (1925—1996), беларускай і рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 01.08.2000.
Фармат 60x90 1/8.
Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,00.
Ул.-выд.арк. 8,68.
Тыраж 652.
Зак. 1441.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку".
220013, Мінск,
пр. Ф.Скарыны, 79.



Уладзімір Крукоўскі.
Плакат (трыпціх), 2000.

850 руб.

Індэкс 74958

7'2000



МАСТАЦТВА



Сяргей Цімохаў. Цень Вялеса. Алей, 2000.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 7. 1—56.